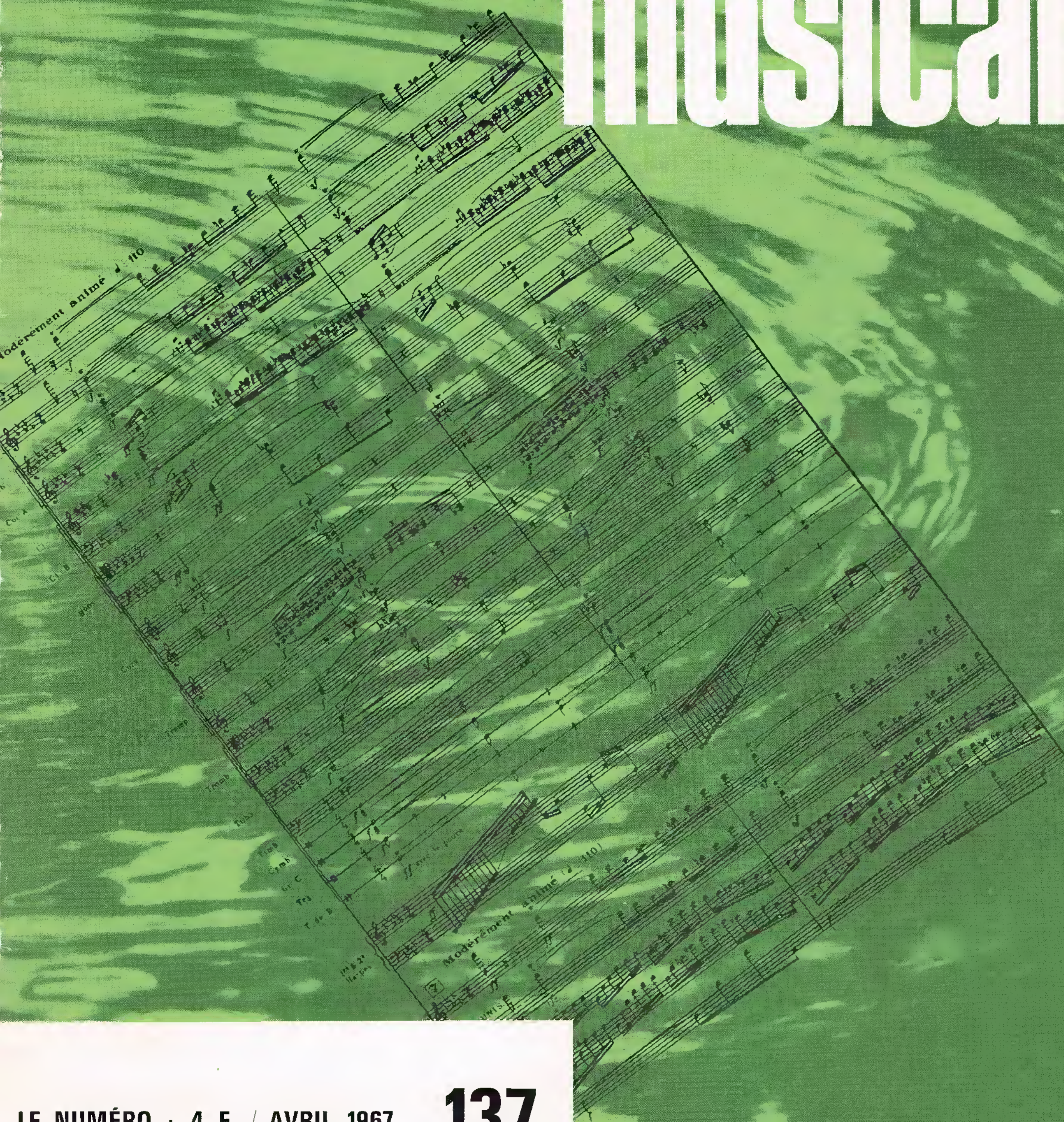
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / AVRIL 1967 **137**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : 36, rue Pierre-Nicole - PARIS-5e

Téléphone : **033-24-10** C.C.P. PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

(1) Dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

(2) Au Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine).

(*) C'est à M. VEYRIER, délégué du Comité de Lecture pour les Conservatoires, que doit être adressée toute correspondance concernant ces établissements (rapports, articles, etc...) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements.

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 25** - Etranger : **F 30**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 Iconographies par an) : France : **F 34** - Etranger : **F 39**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique. **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* **0,75**.

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

22e Année — No 137 1er AVRIL 1967

Sommaire

Pages

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

LE CONCERT (2)

(Tapisserie des bords de Loire, fin du XVe siècle)

L'origine de la tapisserie, ouvrage destiné à fournir une luxueuse décoration, et donc de couleurs chaudes, remonte à une époque très ancienne.

Au début du XIVe siècle, commence une période faste pour cet art dont les principaux ateliers sont alors localisés dans la Flandre et le nord de la France. Dès le début du XVe siècle, la tapisserie se répand dans toute l'Europe et l'esprit de la Renaissance s'y manifeste comme dans les autres domaines artistiques. Les thèmes choisis, sur commande, ne sont plus presque exclusivement d'inspiration religieuse, les sujets profanes historiques ou familiers (concerts, entretiens courtois, chasses au faucon, etc.) apparaissent.

Les tapisseries, nées dans les ateliers des bords de la Loire à l'extrême fin du XVe siècle, présentent le plus souvent des scènes de la vie seigneuriale sur semis de fleurettes peuplé de petits animaux.

C'est le cas de la célèbre tapisserie dite *La Dame de Rohan à l'orgue* ou *L'Air de Cour*, c'est aussi celui du fragment du *Jardin d'Amour* intitulé *Le Concert*, et que par la technique et les costumes, on peut dater de 1490 environ.

Une fontaine occupe le centre du tableau, à la croisée d'axes bien équilibrés mais sans rigueur. Huit personnages l'entourent, le couple d'amoureux dépassant par la taille les comparses.

Trois instruments participent au Concert : l'orgue posé sur la margelle, dont un aide, debout actionne la soufflerie, le luth, très apprécié de la société aristocratique, et, dans l'angle inférieur droit, un instrument à archet montrant que le passage des divers modèles de vièles à la famille des violes est presque achevé en cette fin du XVe siècle.

(1) *Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.*
(2) *Cliché « Giraudon ».*

L'ORCHESTRE D'ENFANTS A L'ÉCOLE MATERNELLE

par Mlle RAVIZÉ

Professeur honoraire de la Ville de Paris

Il n'est pas une école maternelle qui ne possède quelques instruments à percussion : tambours, triangles, cymbales, claves ou maracas, ce qui est déjà une première approche des trois familles instrumentales : à membranes, en métal, en bois.

Prudemment, les instruments à intonations déterminées sont employés plus rarement, exception faite de quelques ensembles de flûtes douces ou pipeaux, et de l'emploi de xylophones ou métallophones qu'il serait excellent de généraliser, mais dont les prix sont prohibitifs pour avoir des instruments justes en nombre suffisant. (Cependant, des xylophones de modèle réduit donnent de jolis effets de glissando.)

Quelques instruments de fantaisie peuvent compléter la palette sonore : un sifflet à coulisse, utile pour l'exécution de sons continus, du grave à l'aigu et inversement; des flextones qui concilient la percussion et l'effet mélodique. Les boîtes à renversement des petits bergers suisses, jointes aux flûtes de pan et clarines, évoquent les troupeaux à l'alpage.

Enfin, il est une catégorie d'instruments, minuscules flûtes ou chabrettes, sifflets à deux sons, ingénieusement combinés pour imiter le chant des oiseaux — qui s'y laissent prendre, hélas, pour leur perte.

Il s'agit des appeaux. Tout comme les oiseaux, ils attirent les enfants, souvent fort habiles à siffler et triller, dans une joie sans arrière-pensée.

Quelle peut être la valeur éducative d'un orchestre appelé, de façon assez péjorative orchestre enfantin, ce qui peut suggérer l'emploi déplorable des trompettes de bazar en fer blanc.

En premier lieu, c'est faire éprouver à l'enfant ce qu'est le timbre, cette qualité des sons qui les diversifie. Frapper une cymbale, frapper du bois ou une membrane, c'est déjà colorer les sons diversement; surtout, c'est le plaisir créateur de les faire jaillir de la matière par le *geste*.

C'est alors qu'on peut montrer à l'enfant les diverses nuances du son musical. Une cymbale percutée avec une petite mailloche en bois produit des sons cuivrés; avec une baguette feutrée on obtient de beaux sons de cloches nuancés; en frappant au centre, sur les bords, avec force ou souplesse, c'est tout une gamme sonore allant des bruits de la forge aux carillons lointains. Frappées à la manière des cymbaliers, deux cymbales entrechoquées donnent un son éclatant; plaquées, un son mort. (Des cymbales de 18 cm de diamètre peuvent convenir si le métal est de bonne qualité.)

De même, un tambour peut être mué en timbale si les baguettes de bois sont remplacées par des baguettes feutrées; les ras et les flas des marches militaires deviennent roulement de tonnerre ou soutien rythmique d'une danse exotique.

Si la percussion permet d'obtenir des timbres et des nuances d'une grande variété, elle est aussi un précieux apport pour donner vie et couleur aux exercices rythmiques proprement dits. D'une façon élémentaire, mais efficace, elle est souvent employée pour accompagner des frappements de mains, accuser les temps forts des différentes mesures, associer les timbres à différents rythmes de marches, de berceuses, de métiers, en faisant appel aux observations des enfants, à leur imagination, à leurs recherches personnelles. Emploi fréquent aussi dans les évolutions rythmiques, marches et danses avec le soutien des tambourins de rythme (tambourins sans cymbalettes).

Des ensembles s'organisent quand le matériel devient suffisant pour avoir des groupes de petits instrumentistes. Accompagnement de chants qui s'y prêtent, chants de métiers, airs à danser, comptines. Certaines écoles, notamment en banlieue, sont favorisées par les mairies ou la proximité de musiciens qui s'intéressent aux exécutions de ces enfants, si attentifs à « partir » en temps voulu, à s'intégrer dans un ensemble où chacun a un rôle bien défini.

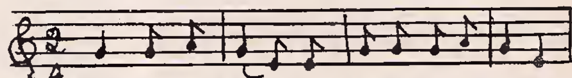
C'est là un des effets majeurs de ces exécutions collectives : de lui-même, et non par contrainte, sous l'influence de la musique, l'enfant, si turbulent soit-il, s'apaise et se soumet à une discipline d'où dépend la réussite collective. *L'ordre dans le mouvement.* Spontanément, il *fait* ce qu'il doit faire pour que « ce soit beau ». Et il est bien vrai qu'une certaine beauté en résulte, même pour l'auditeur le plus blasé.

Dans une école d'enfants inadaptés, à réintégrer si possible dans le circuit scolaire habituel, l'institutrice constatait qu'elle n'avait jamais pu obtenir pareil développement chez ses enfants : joie pour eux de créer des sons et des rythmes par le geste, et conscience pour les plus attardés d'avoir enfin une responsabilité en quelque sorte sociale. Si le cymbalier ou le timbalier ne « part » pas, tout s'écroule et c'est la vindicte générale.

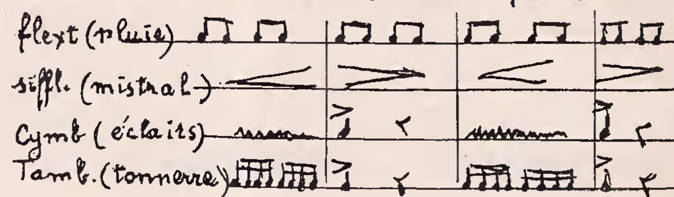
N'être plus l'être inutile... quel levier.

En écrivant ces lignes, le hasard nous met en mains un article sur la musicothérapie appliquée à l'enfance. Quels que soient les procédés, il est incontestable que le petit jeu instrumental détermine une activité joyeuse, sinon passionnée, chez bien des enfants qui ne vibrent à rien d'autre. Par leur toucher, ils « sentent la musique » plus intimement.

Ne voit-on pas des enfants de trois ou quatre ans s'efforcer de retrouver sur un piano, du bout de l'index, « J'ai du bon tabac » ou « Frère Jacques ». Une erreur, et ils



Pluie et soleil _ C'est le temps de Marseille.





Si le monde le savait, tout le monde y courait.

xyl

en pressant avec - - - - - -

(La foule court sous la pluie) ④

reprennent sans se lasser depuis le début la petite mélodie, comme un fil continu qu'on ne peut briser, véritable phrase d'un langage qu'ils retiennent plus facilement que le texte parlé.

S'il est bien des façons d'envisager les exécutions d'orchestre enfantin, il nous a toujours semblé que traiter l'orchestre suivant la valeur évocatrice des instruments était pour l'enfant une approche de la nature dans ce qu'elle nous révèle par les sons qui, à leur tour, la suggèrent dans toute sa fraîcheur.

Les rythmes du travail humain que l'oreille perçoit peuvent aussi trouver leur écho dans le choix de timbres et rythmes appropriés.

Chant de la nature et de l'homme, le répertoire est inépuisable. Nombre de formulettes se prêtent à un accompagnement instrumental. La crécelle devient girouette. Une cymbale effleurée d'une baguette feutrée accompagne les rêves du berceau. « Arri, arri, chivalet » : claquettes, grelots, maracas suivent le petit trot et le « frelassis » de la carriole. La mélodie (sur deux notes) se retourne sur elle-même, annonçant la catastrophe « Patatrac » ! le cheval se déferre, la carriole est en miettes, avec un tutti ponctué de cymbales fortissimo. Aussitôt, cymbales plaquées, son étouffé, silence absolu.

A un degré à peine supérieur, les textes s'allongent. « Sur la lande du Lidéou » l'alouette chante; vient à passer le grand troupeau du vacher : « tique, tique, les sonnettes. Et la grosse sonnaille devant »; le Roi avec sa badine, au son du *ré* d'un diapason de guitare, poétiquement prolongé.

« Bateau sur l'eau » flotte sur la rivière, au glissando d'un xylophone et du vent très doux d'un sifflet à coulisse. Survient l'orage, pluie, tempête, grêle; bateau s'est renversé. L'orage s'éloigne, le calme revient; un oiseau chante*.

Chants populaires, carillons, airs à danser, textes parlés se prêtent à des images sonores, au même titre qu'à des illustrations. Ce n'est pas du bruitage, mais une recherche de timbres et de rythmes en accord avec l'idée exprimée où l'imagination de l'enfant peut se donner libre cours. Il capte avec avidité ces jeux de la vie et du mouvement

C'était le Roi de Sardaigne

Il s'était mis dans la tê-te, De dé-

tambourins maracas

triangle

tambour

trôner le Sultan. Rantanplan, par derriè-re,

gr. caisse

Cymb

(2)

(*) Cf. « Promenons-nous », disque « L'Encyclopédie Sonore » n° 190 E 884, émissions radio-scolaire.

que l'expression musicale intensifie, ce que Della Robbia a traduit de façon exquise avec ses petits joueurs de cymbales (premier en-tête de nos formulettes avec orchestre).

L'homme a toujours cherché à accompagner son chant dans la matière la plus humble, végétale, animale ou minérale. Roseaux taillés, troncs d'arbres évidés; tibias, boyaux, membranes, carapaces, osselets et pierres sont devenus sous ses mains matière chantante.

Et toujours il s'est efforcé de donner à l'enfant qui l'observait et écoutait, des instruments réduits à la dimension de ses petites mains et de son souffle léger, depuis les innombrables sifflets en terre cuite qu'on peut voir au musée de l'homme, jusqu'aux petites valihas malgaches où les cordes sont remplacées par des lamelles de roseaux.

Si le chant doit toujours avoir une place privilégiée à l'école maternelle, il faut bien redire une fois de plus que rythmes et timbres prédominent à la source même du plaisir musical.

En résumé, ces jeux instrumentaux, si proches pour le principe des « cassations » dont la symphonie des jouets est l'exemple, développent le sens du rythme chez l'enfant, tout en affinant son oreille sur la matière sonore elle-même.

Applications à la petite enfance de ce qui fut la joie des « grands » du premier degré, exécutant la « petite symphonie » pour chant et orchestre sur « Il pleut bergère » qui leur valut la visite et la chaleureuse sympathie d'un petit-fils de Wagner. Et l'enthousiasme en tornade des bandes de flûtistes révélant ce besoin inné chez tant d'enfants de faire de la musique en prolongement des impressions reçues à l'école.

A l'école maternelle, où il n'est pas de journée sans musique, il va de soi que ce n'est pas empiéter sur le domaine de la musique « pure », celle que l'enfant écoute, silencieux, sans chercher à définir ce qui est inexprimable et l'atteint cependant, profondément.

Extraits :
(1) 20 formulettes pour orch. enfantin - Rouart-Salabert, Ed.
(2) Pièces pour orchestre enfantin - Bourrelier-A. Colin, Ed.

LE COURS D'ÉDUCATION MUSICALE EN TROISIÈME

par M. T. DUTHOIT

Professeur d'Education Musicale

Le programme.

Le programme officiel de l'histoire de la musique, selon les instructions ministérielles, propose en classe de 3e :

— le romantisme : en France, en Italie, en Allemagne;
— la musique dans la seconde moitié du XIXe siècle;
— les écoles étrangères au XIXe et au XXe siècles;
— l'école française contemporaine.

Ce programme est si vaste qu'il est impossible de le traiter dans sa totalité, l'heure de cours hebdomadaire lui serait-elle entièrement consacrée.

Si, dans les classes précédentes, les élèves avaient déjà découvert « les musiciens et leurs œuvres », il serait possible de dominer toute cette époque, en traitant dans les grandes lignes l'évolution des formes :

— par exemple : *le lied et la mélodie :* définition, origines, évolution avec Schubert, Schumann, Brahms, Malher, Liszt, Strauss, Wolf, puis Duparc, Chausson, Fauré, Debussy et Ravel; *la Symphonie après Beethoven :* Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner, Malher, l'école frankiste, Saint-Saëns, Lalo; *l'opéra allemand :* Weber, Wagner, A. Berg, Hans-Werner Heuze.

Nos élèves de 3e ont tout à apprendre. Il nous faudra donc « élaguer » ce programme « utopique » et ne retenir que les grands noms de cette époque, qu'ils ne peuvent ignorer (n'oublions pas que l'éducation musicale se termine en classe de 3e pour la grande majorité de nos élèves...). Si nous arrivons à les « intéresser » ou à les « émouvoir » — grâce à l'audition de pages minutieusement choisies — et qu'ainsi ils aient le désir de connaître mieux tel ou tel musicien de cette période si riche, nous aurons atteint notre but.

Voici donc notre interprétation de ce programme :

— A partir de Beethoven, qui normalement a été étudié en 4e et à l'aide d'exemples, définir le *romantisme musical* en liaison avec le bouleversement social, politique, intellectuel qui s'annonce dès la fin du XVIIIe. En préciser ses caractères : individualisme excessif de l'artiste, abandon ou transformation des formes classiques, exagération des sentiments, amour de la nature, goût du « fantastique » et du « surnaturel ».

— Etudier dans l'ordre chronologique les grandes figures romantiques (vie, œuvres, esthétique) en mettant en évidence les caractères qui forment « liaison » ou « opposition » entre les compositeurs.

— Indiquer l'existence de toutes les « écoles nationales » qui ont pris naissance au XIXe siècle (les élèves se rappelleront avec plaisir le nom de Grieg ou de Smetana : n'ont-ils pas écouté dans les petites classes « Peer Gynt » et « la Moldau » ? Nous ne pouvons passer en revue toutes les écoles.

— Toutefois, insister particulièrement sur l'école russe et l'opéra russe : ils ne peuvent ignorer Boris...

— Montrer comment après « l'instabilité tonale » poussée à l'extrême par Wagner, une réaction devait « inévitablement » se produire.

— Arrivons alors à Fauré, Debussy, Ravel et l'année scolaire sera terminée avant que nous puissions aborder l'école viennoise et le renouvellement de l'écriture avec Schönberg...

Le cours.

Nous allons voir, comment, dans les limites de l'horaire, peut se dérouler la leçon d'histoire.

Notre enseignement doit être essentiellement « vivant ». — Proscrivons le cours dicté, freinons nos belles envolées oratoires qui berceront doucement la classe... et appliquons à la lettre, le conseil du poète :

« *De la musique avant toute chose* ». Cependant, l'anecdote ne manque pas dans les biographies romantiques. Ne nous embarquons pas dans la « petite histoire », mais sachons dominer notre sujet, ne retenir que l'essentiel, c'est-à-dire *l'apport de chacun dans l'évolution de l'art musical.*

Au tableau noir :

— le nom du musicien écrit très lisiblement, ses dates, sa nationalité et, si possible, un bon portrait du musicien : l'âme de l'artiste n'apparaît-elle pas dans l'expression du visage ?

L'exposé succinct préparera directement l'audition de la page choisie.

Nous pourrons impressionner davantage notre jeune auditoire en interprétant nous-mêmes une œuvre du compositeur.

Suivant notre spécialité (nous ne sommes pas, hélas, polyvalents), nous chanterons un lied de Schubert ou de Schumann, la ballade de Senta, une mélodie de Fauré... ou nous jouerons au piano tel Impromptu de Schubert, une étude de Chopin, une page particulièrement « schumanienne » ou même un nocturne de Fauré. La musique est un « message » que recrée le virtuose; le disque aussi parfait soit-il, ne remplacera jamais l'interprète... « de qualité ».

Pour préciser notre pensée, nous allons choisir quelques figures romantiques et voir comment on peut les évoquer au niveau de la 3e.

Schubert.

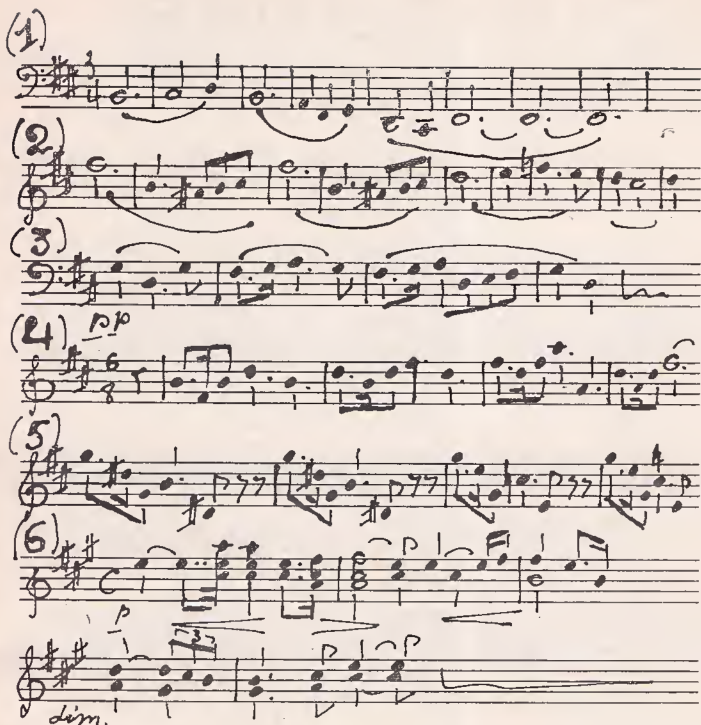
Le plus pur des musiciens, celui que nous aimons tous d'une tendre affection... Nous serions tentés (comme autrefois Jean Witold dans son émission radiophonique) d'en parler longuement et de lui consacrer trois séances :

— Schubert et le lied, sa musique de piano et sa musique de chambre, ses œuvres symphoniques.

Cela ne nous est pas possible en 3e... mais le sera dans les classes du second cycle.

Avec un peu d'habileté, on peut en une seule séance « évoquer musicalement » les différents aspects de l'œuvre de ce compositeur.

Sans même annoncer le nom du musicien, jouons par exemple, l'Impromptu dit « hongrois » en fa mineur (il est très court et l'on ne fera pas les reprises). Nul ne demeure insensible au charme délicat de cette ravissante improvisation : ainsi nous aurons « accroché » notre juvénile auditoire.



Enchaînons en montrant comment Schubert, issu d'un milieu très humble, a été le type même du « génie sans culture ». Ses maîtres ne diront-ils pas qu'ils ne pouvaient rien lui apprendre : d'instinct, il savait déjà.

Il mènera une existence difficile (rappeler sa vie bohème et indépendante, les « schubertiades ») et son rêve va se concrétiser en une œuvre immense et variée.

L'étude d'un lied, dans sa forme originale (et non simplifié « à l'usage scolaire ») permettra de définir cette forme en analysant ses trois éléments :

— le poème, la mélodie, l'accompagnement de piano.

Schubert, sous une apparente insouciance cache une secrète souffrance : il a le pressentiment de sa fin prématurée. La « Symphonie Inachevée » est, à cet égard, particulièrement significative. Dire alors que l'œuvre symphonique de Schubert est considérable et après avoir signalé « les longueurs divines » dont parle Schumann, expliquer le 1er mouvement de l'Inachevée :

— la 1re phrase grave, mineure (1), d'où est issu le 1er *thème très mélancolique* (2); *le second thème, qui traduit admirablement la fraîcheur d'âme du musicien* (3) sera brusquement interrompu par un *silence* que suit une *explosion tragique* tout à fait imprévue.

Ne pas pousser plus loin l'analyse, ce premier mouvement de symphonie étant tout entier construit à partir de ces deux éléments.

Sur le cahier, dans la partie réservée à l'histoire, faire noter le nom des œuvres entendues.

Wagner.

Ce géant de la musique, menant de pair une vie tumultueuse et frénétique et l'élaboration d'une œuvre immense, est un compositeur difficile à aborder en classe de 3e.

Il ne faut pas présenter les différentes étapes de sa vie mouvementée. Il faut essayer, avec des mots simples, d'expliquer l'esthétique wagnérienne.

Voici *un plan de travail* adapté au niveau de nos élèves inspiré par l'ouvrage de G. Favre : « Richard Wagner par le Disque », aux Editions Durand et Cie.

— L'art doit révéler aux humains la véritable beauté; il doit être accessible à tous.

— Wagner porte à la scène les grands sentiments simples mais éternels qui se découvrent dans les *mythes primitifs*, œuvres anonymes du peuple, donc à la portée de tous. D'où sujets empruntés à la *légende* plutôt qu'à l'histoire.

— Ecriture en prose rythmée ou en vers à laquelle Wagner apporte le plus grand soin (il a été son propre librettiste).

— Impossibilité de découper le drame en morceaux distincts : airs ou chœurs. D'où 3 actes divisés en plusieurs scènes reliées par un tissu musical très dense.

— Fond de ses drames : rédemption par la vertu, par l'amour.

— La musique est pour Wagner un second langage : *élément essentiel : la mélodie* qui est non seulement l'apanage de la voix mais circule sans cesse dans l'orchestre :

« *Qu'elle s'épanche comme un torrent continu à travers l'œuvre entière* ».

— Des thèmes bien frappés « *leit motiv* » seront liés à une image poétique : personnage, sentiment ou symbole.

— *Langue harmonique riche et audacieuse,* imprégnée de la grande tradition germanique de Bach, Beethoven et Wagner.

— La dissonance prend le pas sur la consonance : les accords parfaits à l'état pur deviennent rares. Lorsque Wagner les utilise, ils prennent un relief et un accent insoupçonnés avant lui, ex. : le magnifique accord de mi bémol majeur largement étalé, formant à lui seul le Prélude de l'Or du Rhin.

— Fréquentes modulations : emploi de chromatisme et de la gamme à 12 sons d'où sortira la doctrine dodécaphonique.

— *Orchestre dense et opulent :*
- — quatuor à cordes traité avec habileté,
- — bois : 3 ou 4 dans chaque groupe,
- — grande richesse des cuivres,
- — 6 harpes et une imposante batterie qui apportent un supplément de coloration.

De nombreuses pages peuvent être proposées aux élèves.

Toutefois, deux œuvres très différentes frapperont à coup sûr l'imagination et la sensibilité des enfants :

1° *La Chevauchée des Walkyries* « *poussant des cris pareils à ceux de l'oiseau des tempêtes* ».

Deux thèmes essentiels :

— Celui de la chevauchée (4) et l'appel des walkyries (5).

2° *L'admirable Prélude de Lohengrin* presque entièrement construit sur le thème mystérieux du Graal (6).

La courbe mélodique :

aigu	grave	aigu
pp	ff	pp

ne résume-t-elle pas tout le drame ? : Lohengrin venant au secours d'Elsa injustement accusée et forcé de la quitter parce qu'elle a « douté » ?

Si les élèves ont bavardé pendant notre exposé, l'audition d'une telle page les réduira — grâce au pouvoir envoûtant de la musique— au silence. Et nous touchons là au but essentiel de notre enseignement : atteindre la sensibilité de chacun.

Notre « gracieuse » époque ignore le silence. La radio, la télé et autres « vulgarités » accoutument l'individu à vivre dans le bruit.

Apprenons à nos élèves à écouter « *les voix du silence* » dont parle André Malraux, silence indispensable à la pénétration de toute œuvre d'art.

EXAMENS ET CONCOURS

EPREUVES C.A.E.M. 1966

Solfège

Calme (♩ = 60)

dolce

mf

dolce

8va

p

cresc.

f

dolce

dolce

mf

a piacere

Tempo

à l'aise

dolce

pp

Chant scolaire

Assez vif, avec grâce (♩ = 116 à 120)

mf

Ba-bil-lar-de, qui tou-jours viens le som-

-meil et son-ge trou-bler qui me fait heu-reux et con-

-tent, Ba-bil-lar-de a-ron-de, tais-toi

p

Ba-bil-lar-de a-ron-de, Veux-tu que de mes gluaux af-fu-

f librement — mf

-tés Je te fas-se choix de ton nid? Ba-bil-lar-de a-ron-de, tais-

Plus lent et calme

mf

toi. Ba-bil-lar-de a-ron-de, Veux-tu que cou-pant ton aile et ton

bec, Je te fas-se pis que Té-rée? Ba-bil-lar-de a-ron-de, tais

Tempo 1°

mf

toi. Si ne veux te tai-re, crois-moi, Je me

ven-ge-rai de tes cris, Su-nis-sant ou toi ou les

accelerando e cresc. sempre

f

tiens. Ba-bil-lar-de a-ron-de tais-toi tais-toi tais-toi

BIBLIOGRAPHIE

LA VIE MUSICALE AU QUATTROCENTO ET JUSQU'A LA NAISSANCE DU MADRIGAL, par Nanie BRIDGMAN - Gallimard - 20,5 × 14 - 296 p. - Collection « Pour la musique ».

Si le Quattrocento a donné lieu à de nombreuses études en ce qui concerne les arts plastiques, il est beaucoup moins connu quant à l'art musical, du fait, en particulier, qu'il se situe entre deux périodes brillantes de la musique italienne, illustrées, l'une par l'Ars Nova florentine (fin du XIVe siècle), l'autre par l'extraordinaire épanouissement du madrigal (XVIe siècle).

S'appuyant sur une documentation abondante et indiscutable (lettres, chroniques, mémoires, archives, iconographie), l'ouvrage de Nanie Bridgman permet de constater que ce « désert » n'est qu'apparent, que la musique participe largement à la civilisation du XVe siècle italien dans les cours et les cités de la péninsule, même peu importantes, parfois politiquement opposées. L'auteur a divisé son étude en deux parties presque d'égale importance : I. - *Les aspects de l'histoire et de la vie sociale (La pluralité italienne. Le mécénat des princes. La condition sociale des musiciens. Les lieux du concert. L'éducation musicale. Les théoriciens de la musique. Humanisme et musique);* II. - *Les aspects de la musique (Les étrangers en Italie. Les Italiens en Italie, ou l'art d'improviser. Musique et langage. Les formes musicales. Les sources de la musique italienne. La musique et ses interprètes. Les instruments); Conclusion.* Un tableau chronologique et synchronique précis, une bibliographie sélective mais substantielle, une table analytique complètent cet ouvrage indispensable à ceux qui, par leurs recherches, sont amenés à se pencher sur cette période.

Paule DRUILHE.

Fernand OUELETTE

Edgard Varèse, 285 pages, 13,5 × 21, Paris (1966).

Impatiemment, depuis un certain temps déjà, ce livre était attendu. Par le truchement de l'Editeur Seghers, il nous arrive tout droit du Canada : je l'ai reçu il y a quelques heures à peine et, déjà ausculté, sondé, prospecté, je ne puis résister au désir de le recommander chaleureusement à tous nos Collègues — aussi bien ceux qui, en 1955, avaient spontanément manifesté leur intérêt à propos d'une analyse de *Ionisation* que j'avais publiée dans cette Revue que les nouveaux des récentes promotions dont les oreilles toutes neuves sont ouvertes aux expressions contemporaines de la Musique.

Ce livre possède le rare privilège de faire revivre un homme exceptionnel par ses qualités de cœur; d'exalter un artiste immense par son œuvre et par le don total de sa personne à l'Art. Souvent j'ai pensé et dit que Berlioz vivant parmi nous n'aurait pu être que Varèse: je suis trop berliozien pour qu'on m'accuse ici d'un coup de griffe camouflé !

Frenand Ouelette sait prendre, sans vanité aucune, son lecteur par la main et lui montrer ces voies taillées à coup de serpe dans la jungle des sons, par l'auteur du *Poème électronique :* sans s'arrêter aux points de vue sur lesquels d'aucuns ont voulu cristalliser le Maître, il sait aller directement aux panoramas où l'univers musical apparaît vaste à l'infini dans ses multiples dimensions, et jauger objectivement la valeur artistique des domaines proposés. On ne saurait trop remercier l'auteur pour l'éloquente simplicité avec laquelle il a su mettre en valeur une masse de documents du plus réel intérêt, puisés aux meilleures sources, sans qu'apparaisse jamais quelque ésotérique pédantisme.

Je regrette personnellement la présentation « livre de poche » qui n'est guère robuste : ainsi, sur un rayon de ma bibliothèque, le *Wozzeck d'Alban Berg* par Michel Fano et Pierre-Jean Jouve n'est-il plus qu'un amas informe de feuilles volantes. On ne saurait songer à les faire « relier ». Le racheter est sans doute le plus simple : la dépense n'est pas énorme et cela fait marcher une partie du commerce ! Mais la dignité du livre y perd beaucoup.

Remarque secondaire que celle-ci. L'intérêt et le plaisir du lecteur seront ici entiers, sans omettre les illustrations, judicieusement choisies.

Jean Maillard.

L'ÉDUCATION MUSICALE AU COURS MOYEN, 2e Année

par Mme REVEL

Professeur d'Éducation Musicale dans les Écoles de la Ville de Paris

Culture vocale

Notre souci permanent, de subordonner la culture vocale à l'étude du chant appris en fin de leçon afin d'obtenir de ce dernier une interprétation exacte et musicale, va nous conduire, en ce trimestre, à envisager une nouvelle difficulté d'ordre général : l'exécution des passages chromatiques.

Si les chants populaires français présentent rarement dans leurs lignes mélodiques cette particularité, sa fréquence dans les chansons du folklore étranger et dans les œuvres de compositeurs, mélodies ou lieder, justifie le travail distinct que nous projetons.

L'oreille de nos élèves n'est pas préparée à une succession de sons procédant par demi-tons : toute la culture auditive effectuée dans nos classes primaires, fondée sur la gamme diatonique majeure du ton de do (et réduite à ceci hélas, faute de temps !) ne nous sera guère ici d'un grand secours...

Seuls l'attention et le soin que nous aurons exigés au cours d'exécutions de solfèges, exercices polyphoniques et chants, lors du passage tonique-sensible (ou inversement) et sous-dominante-médiante (ou inversement), peuvent constituer une sensibilisation auditive propre à nous aider présentement.

C'est donc une étude toute nouvelle que nous entreprenons là.

Prenons pour premier exemple un chant tchécoslovaque présentant un court chromatisme de deux mesures : « *les adieux de la mariée* », *anthologie étrangère, Heugel, 2e fascicule.*

Si nous souhaitons apprendre à nos élèves ce chant, il nous faudra en détacher les deux premières mesures pour en faire le sujet de notre culture vocale; le « *ré* » initial, dominante du ton, constitue une sorte de pivot qui, assurant la stabilité de ce passage, va en faciliter l'exécution.

Voici comment nous concevrions le travail de ce passage : d'abord le transposer dans le médium de la voix, pour l'élever progressivement jusqu'à atteindre sa hauteur réelle, supprimer tous les sons répétés, enfin élargir les durées afin que chaque son soit très distinctement chanté (1).

Reprise du tempo et rythme réels, d'abord sur le phonème *la-i*, puis avec paroles mêmes du chant (2).

Pour second exemple, choisissons le chant de l'île Maurice « *l'oiseleur* » - « *L'encyclopédie sonore* » - *Collection « plaisir de chanter », chez Hachette.*

D'exécution plus délicate que le précédent, ce chant présente un assez long passage chromatique, composé de quatre motifs symétriques.

Si la difficulté de tessiture n'intervient pas ici, puisque ce passage se situe dans le médium de la voix, nous rencontrons en revanche un autre écueil, à savoir le chromatisme descendant qui compromet la justesse des voix.

Commençons par élargir les durées, en réduisant les sons aux seuls essentiels, et transformons les motifs de manière à leur imprimer un chromatisme ascendant dans lequel le chromatisme descendant du « retour » reviendra s'insérer ensuite plus exactement, au profit d'une plus grande justesse (3).

Puis reprise du texte original avec tempo, rythme, sons et paroles réels (4).

1 très modéré

la - i la - i la - i - la la - i la - i la - i la

2 modéré

3 Lentement

la la - i la - i la, la la - i la - i la, la

la - i la - i la, la la - i la - i la

4 ♩ = 100

Ve - nez dans les ro - seaux - Ve - nez dans

les ra - meaux - Ve - nez tout près de moi - pour é - ga -

- yer les bois

Même façon de conduire notre étude en ce qui concerne les trois chants cités plus bas, œuvres, toutes trois, de compositeurs :

— *l'air de Laurette, extrait de l'opéra-comique de Grétry « Richard Cœur-de-Lion »* (*SEVPEN*, 1963-64, 2e *cahier*);
— *le lied de Beethoven « A l'amie lointaine »* (*SEVPEN*, 1965-66, 2e *cahier*);
— *le lied de Schumann « L'effraie » extrait de l'album « 29 mélodies pour la jeunesse », chez Durand.*

La première de ces trois œuvres présente, dès la première mesure, un dessin au chromatisme irrégulier et descendant que nous modifierons selon les moyens et pour les raisons exposées plus haut, à propos du chant « *l'oiseleur* ».

Donc travail préparatoire consistant d'abord en cette formule (5).

Puis exécution du dessin mélodique original avec rythme, tempo et paroles réels (6).

Mêmes procédés encore pour préparer l'exécution du lied de Beethoven « *A l'amie lointaine* » dont la sixième mesure s'avère délicate, quant à la justesse.

Travail d'une formule préliminaire (7).

Puis exécution du texte original (8).

Si nous envisageons l'étude du lied de Schumann « *l'effraie* » il nous faudrait, en raison de la tessiture aiguë dans laquelle se déroule le passage chromatique descendant (placé en début de chaque couplet) établir notre formule préparatoire dans le médium de la voix pour l'élever jusqu'à sa hauteur réelle, progressivement (9).

Puis exécution du texte réel, évoluant encore selon une transposition ascendante (10).

Rappelons qu'il est indispensable d'accompagner par quelques accords chacune de ces difficiles vocalises afin de maintenir le sentiment tonal propre à chaque transposition.

5 Lent 6

li la li la li la li la li

6 Andante

Dans la fo-rêt toute en-dor-mie, Je vais rê-

7 Lent

la la-i la-i la-i la-i

8

Douce a-mi-e, je t'ap-pel-le

9

la li la li la li la li la li la li

etc...

10

Ah pau-vre, pauvre ef-fraie Ah, pau-vre pauvre ef-

etc...

Culture auditive

Intonations

Nous ne pouvons en ce domaine, qu'envisager une révision des notions connues.

Signalons dans la « *Lecture de la musique* », 3e *année,* les exercices de solfège nos 63 à 80 inclus, qui présentent une excellente utilisation de toutes ces notions.

Polyphonie

Sans ambition démesurée, étant donné la brièveté de ce dernier trimestre, nous porterons notre étude sur deux points précis qui nous semblent prédominants en matière polyphonique :

1° la mobilité des voix (quant à la mélodie et au rythme), l'indépendance que chacune d'elles doit acquérir vis-à-vis des autres;

2° les « entrées » de voix successives (si fréquentes dans les œuvres chorales que nous nous devons d'y consacrer un chapitre).

1° En imprimant à chaque voix mélodie et rythme particuliers, nous lui donnons son visage, sa vie propres, et par cela même plus d'indépendance par rapport aux deux autres.

Prenons pour premier exemple, un exercice au cours duquel les voix se meuvent à tour de rôle sur le rythme : 3 noires, soit isolément, soit par deux (11).

Plus grande variété, plus grande difficulté aussi, dans le second exemple : les trois voix évoluent simultanément sur le même rythme de 3 noires (12).

Ce travail effectué (avec des exercices inspirés des exemples-type indiqués plus haut), l'indépendance des voix ainsi acquise par les enfants, va nous être fort utile pour l'étude suivante.

2° Les départs successifs présentent une difficulté telle, que nous n'envisagerons ceux-ci que sous les deux aspects les plus élémentaires : d'abord sur les sons de l'accord parfait d'*ut majeur,* puis sur des sons conjoints.

Pour premier exemple, choisissons un mouvement modéré, aux larges durées, dans lequel les entrées seront assez espacées. Ces entrées se dérouleront selon l'ordre suivant : troisième voix d'abord, puis seconde et enfin première voix (13).

Dans le second exemple, de tempo plus rapide, les entrées se « resserrent » et la voix médiane donne le départ initial (14).

11

12

13

14

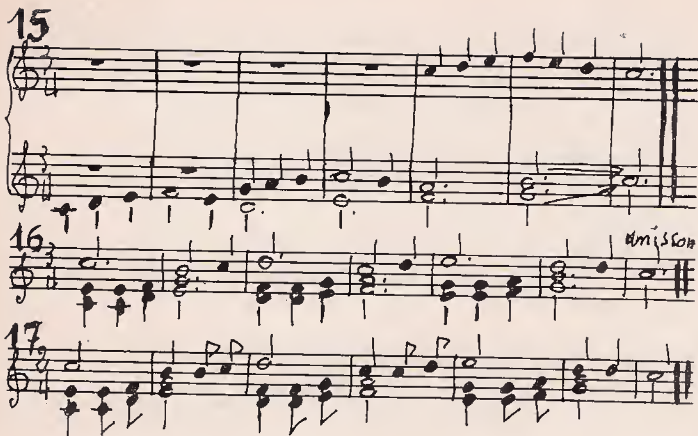
Enfin, entrées successives sur des sons conjoints : entrées très espacées et rythme assez souple, par la difficulté qu'ils présentent, nous ont fait réserver cet exercice pour la fin de notre étude. (A cette occasion, expliquons brièvement une notion nouvelle : le rôle de la pause, correspondant à une mesure entière de silence, quelle que soit cette mesure) (15).

Avant de quitter le domaine de la polyphonie, il nous semble utile d'y faire figurer le travail d'une classique « marche d'harmonie ».

Proposons un exemple, d'abord sous une forme facilitée par un rythme large (16).

Puis dans un tempo plus vif, avec rythme plus carré et incisif (17).

De toute évidence, le travail de tous ces exercices polyphoniques à 3 voix, sur portée muette et avec notes mobiles s'avérerait manuellement impossible pour le professeur : aussi, nous faut-il écrire une « voix » au tableau, sur portée avec sons et durées. (Choisissons pour cela, la voix comportant le moindre nombre de sons : la 3e voix pour l'exemple n° 11, la 2e voix pour l'exemple n° 12, etc...). Tandis que cette partition sera solfiée, les deux autres évolueront en suivant la note mobile qui leur aura été assignée.



Métrique

Il nous semblerait souhaitable, en fin de scolarité primaire, d'expliquer à nos élèves les chiffres indicateurs de mesure, se présentant sous forme de fraction.
Nous nous sommes contentés jusqu'ici, d'indiquer par un seul chiffre placé après la clé, le nombre de temps qui caractérisait la mesure dans laquelle se déroulait ensuite solfège ou exercice.

Nos élèves sont maintenant assez familiarisés avec les fractions pour qu'il nous soit possible de leur indiquer le rôle du chiffre supérieur, le numérateur, qui indique le nombre, la quantité de valeurs formant une mesure, et celui du chiffre inférieur, le dénominateur qui désigne la qualité de ces valeurs, de ces durées.

Il importe avant toute application, d'exposer à nos élèves que la *ronde*, la durée la plus longue, est toujours considérée comme unité de valeur, et que les autres figures de notes, de moindre durée, sont considérées comme fractions de ronde : la ronde est donc représentée par le chiffre 1; la blanche par le chiffre 2 puisque sa durée est celle d'une demi-ronde; la noire par le chiffre 4 puisque sa durée est celle d'un quart de ronde.

Un rapide regard sur le tableau rythmique de la mesure à quatre temps (exposé dans l'*article de l'E.M. d'octobre* 1966) mettra ceci en évidence : à nous ensuite d'aider les enfants à leur faire trouver ce que représentent par exemple $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, etc...

Nous devons parvenir à obtenir les définitions suivantes :

— les chiffres $\frac{2}{1}$ indiquent une mesure constituée, formée de deux blanches,

— les chiffres $\frac{3}{2}$ indiquent une mesure composée de trois blanches, etc...

Signalons enfin aux enfants l'usage de la lettre C qui remplace la fraction $\frac{4}{4}$.

Dans le domaine du rythme, il nous semble possible d'envisager l'étude de trois nouvelles notions, dans la mesure à 4 temps : le rythme (a), puis (b) et son renversement (c).



Nous procéderons selon l'habitude (*voir E.M. janvier* 1967) : le professeur chante lui-même une mesure (pour le 1er rythme cité ici), plus la note d'enchaînement, ou deux mesures, plus la note d'enchaînement, s'il s'agit de deux rythmes cités ensuite.

Les enfants devinent, après plusieurs répétitions de l'exemple, les durées qui composent ce rythme. Le professeur transcrit immédiatement la représentation de ces durées sur le tableau auquel nous avons fait allusion plus haut.

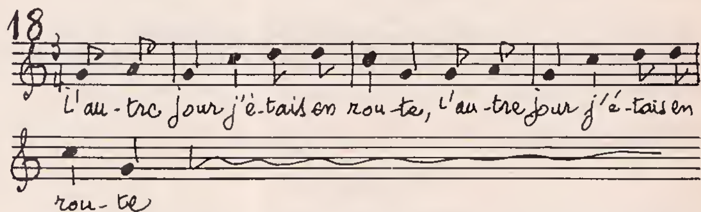
Les enfants chantent les sons de la série *do 3 - mi 4*, ascendante et descendante, en y adaptant ce nouveau rythme.

Enfin, inclusion de ce rythme dans des exercices de solfège.

Succédant à une première étude du groupe 2 croches (placé sur le temps faible de la mesure $\frac{2}{4}$) (*voir E.M. janvier* 1967) un travail de ce même groupe, toujours sur temps faible, précisément sur le dernier de la mesure $\frac{3}{4}$, nous semblerait maintenant opportun. (Nous réserverons pour plus tard, l'étude difficile du groupe de 2 croches placé sur le 1er temps de la mesure $\frac{2}{4}$).

Là encore, procédons comme nous l'avions fait pour la première étude, évoquée plus haut : apprenons dans ce but à nos élèves une phrase de chant à $\frac{3}{4}$ entièrement fondée sur ce rythme, que nous transposerons en ut majeur pour en réaliser ensuite une exécution solfiée.

Exemple : « *L'autre jour j'étais en route* », *SEVPEN* 1959-60, 2e *cahier* (18).



Au cours suivant les enfants redisent cette phrase avec ses paroles originales, puis le professeur solfie cette même phrase et par un jeu de questions, à la suite de multiples répétitions du texte musical, amène les enfants à découvrir :

1° le départ sur le troisième temps,

2° le groupe 2 croches placé sur ce même troisième temps,

3° le rythme de chacune des mesures suivantes, soit : noire-noire-2 croches.

Au fur et à mesure des réponses, le texte musical du chant est inscrit sur portée, puis solfié par les élèves.

Le nouveau rythme est noté sur le tableau rythmique de la mesure à trois temps.

Les enfants chantent les sons de la série ascendante-descendante *do 3 - ré 4* sur ce rythme, dont enfin une utilisation dans des exercices de solfège constituera la dernière phase de cette étude.

Chants

— *Les adieux de la mariée.*

— *L'oiseleur.*

— *Air de Laurette,* extrait de « Richard Cœur-de-Lion » de Grétry.

— *A l'amie lointaine,* Beethoven.

— *L'effraie,* Schumann.

(Déjà cités en culture vocale.)

— *Avril.*
— *Pastourelle* (chant de trouvère).
— *Chanson de mai.*
(Anthologie Heugel, 3e série, 1er fascicule.)
— *Trimousett'.* (Anthologie Heugel, 1re série, 5e fascicule.)
— *Chanson de quête du Velay.* (Anthologie Heugel, 1re série, 10e fascicule.)
— *Voici, voici le joli mois de mai.* (« Vieilles chansons », 1er cahier.)
— *Voyages,* extrait du cycle « La belle meunière », Schubert. (SEVPEN 1960-61, 2e cahier.)
— *Sérénade,* Schubert. (SEVPEN 1962-63, 2e cahier.)
— *Chanson de la puce,* extrait de la « Damnation de Faust », Berlioz. (SEVPEN 1959-60, 2e cahier.)
— *Dis-moi pauvre hirondelle,* Schumann. (Anthologie classique, Duvauchelle.)
— *Chœur des gamins,* extrait de « Carmen », Bizet.
— *Chanson maritime.* (Anthologie Heugel, étranger, 3e fascicule.)
— *Chant des bateliers de la Volga.* (Anthologie étrangère, Heugel, 2e fascicule.)
— *Chant de lavandières.* (Anthologie Canteboule, Maine.)

Auditions

— *Ouverture « Coriolan »,* Beethoven.
— *Ouverture « Freischütz »,* Weber.
— 2e *concerto brandebourgeois en fa majeur,* Bach, 1er et 3e mouvements (en deux auditions).
— *Quatre saisons,* Vivaldi (une audition pour un seul mouvement).
— *Prélude à l'après-midi d'un faune,* Debussy.
— *Jardins sous la pluie,* Debussy.
— *Scaramouche (2 pianos),* Darius Milhaud.
— *Divertissement,* opus 6, Roussel, quintette à vent et piano, et
— *les Symphonies de Beethoven* dont les 3e et 4e mouvements, rapides, très vivants, devraient être accessibles à de jeunes enfants.

Ce dernier trimestre constitue, pour de nombreux élèves, le terme de la scolarité primaire. Notre prétention, à ce terme comme à celui de cette série d'articles, ne fut jamais d'établir les bases d'une véritable culture musicale, mais tout simplement d'éveiller la sensibilité des enfants, de provoquer en eux une curiosité, un amour de la musique, et de leur en donner quelques moyens d'approche.

AVIS DE CONCOURS

VILLE DE REIMS

Recrutement de deux Professeurs à temps complet (12 heures).

1° VIOLON (28 avril 1967).

2° EDUCATION MUSICALE selon les méthodes actives (29 avril 1967).

Tous renseignements seront donnés sur les épreuves et les conditions de ces concours à M. le Directeur du Conservatoire Régional de REIMS.

BEETHOVEN : SONATE OP. 106

par Jacques CHAILLEY

IV. - LE FINALE

L'idée d'utiliser la fugue comme forme d'un finale n'était pas nouvelle. La fugue est normalement le morceau conclusif des oratorios hændéliens comme des grands ensembles de messes solennelles, *Gloria* ou *Credo* (Haydn). Avec quelque réticence (éléments fugués plutôt que fugue complète), elle passe par analogie des finales de musique religieuse à ceux de la symphonie ou de la musique de chambre (Mozart, *Jupiter* ou *Quatuor* en sol majeur) dont le plan est, on le sait, analogue à celui de la sonate; on pouvait donc s'attendre à la voir gagner également le finale des sonates de clavier. Néanmoins, on n'y trouve guère de fugues avant le dernier Beethoven (malgré D. Scarlatti dont les *Essercizi* n'ont de sonate que le nom); le caractère aimable et divertissant de la sonate pré-beethovénienne ne se prêtait guère à cette forme austère, considérée au surplus par les successeurs de Bach comme scolastique et quelque peu pédante. L'apparition de la fugue dans la sonate de piano-forte, lors des derniers opus de Beethoven, est un signe parmi bien d'autres de la revalorisation du genre telle que l'entendait le maître de Bonn.

Le finale de l'op. 106 pourrait être intitulé *Prélude et fugue en si bémol majeur* (T.P. de la sonate).

a) Le prélude.

Improvisation libre sans forme définie, selon le caractère du genre. Ce qui ne signifie pas absence d'idée directrice. Cette idée directrice est ici originale. Elle consiste à faire descendre les basses par tierces de *fa* à *fa* (V du T.P.) en s'arrêtant au passage sur tel ou tel degré pour y accrocher une brève séquence de style toccata. On a ainsi successivement *fa-ré b - si b - sol b - mi b - do b* (= si bécarre), sur lequel est esquissée une amorce de toccata par gammes brillantes en canon; puis *sol dièse,* où l'on s'attarde également pour un bavardage à 2 puis 3 voix sans grande consistance; on continue : *mi-do dièse-la* (nouvel arrêt pour un trait de virtuosité). La descente se poursuit et gagne les bécarres : *fa dièse-ré-si-sol* (bécarre) *mi-do-la-fa.*

On aura remarqué l'apparition dans ce plan du principe des tierces indifférenciées (succession de tierces indifféremment majeures ou mineures) dont on retrouvera l'application, beaucoup plus étendue, chez Debussy d'abord, puis surtout chez Bartok (voir sur ce point notre étude sur le *Mandarin Merveilleux,* parue dans l'Education Musicale, puis dans la revue hongroise *Studia Musicologica*). On rapprochera aussi cette descente de tierces du contre-sujet de la fugue.

Arrivée sur *fa,* dominante du T.P., le but est atteint. Beethoven pourrait s'arrêter. Emporté par son élan, il déborde d'un cran (*ré*), puis oscille quelque temps avant de regagner le *fa,* cette fois « pour de bon ». Au 3/4 (que nous numéroterons 1 dans le décompte des mesures), il s'y accroche, et dégringole ensuite de D à T par une formule de gammes dont la banalité n'est qu'apparente, car elle prépare l'entrée du sujet de la fugue.

b) La fugue (mes. 6).

Fugue à 3 voix « avec quelques licences », précise Beethoven. On verra lesquelles.

C'est une construction complexe et touffue, d'une densité presque provocante, qui exige pour être comprise une minutieuse analyse préalable.

Pour cela, essayons d'abord de dégager les grandes lignes du plan. On peut délimiter 3 grandes divisions :

I. - Exposition et développement (b 142) avec premier contre-sujet C S 1 . Toute cette partie est articulée du ton principal *si bémol majeur* (T.P. 1).

II. - Autour d'une nouvelle tonalité (T.P. 2, *si mineur*), sujet rétrogradé, droit ou renversé avec nouveau contre-sujet C S 2 (143-239). A la fin on regagne l'orbite du T.P. 1.

III. - Retour au T.P. 1, d'abord avec un 3e contre-sujet C S 3 (présenté d'abord seul en *ré majeur,* relatif du T.P. 2), puis avec retour à C S 1. Réexposition, strette, pédale et coda (240-fin).

L'originalité, on le voit, consiste principalement dans l'articulation autour non pas d'*une* tonalité comme de coutume, mais de *deux,* choisies volontairement éloignées et réparties en A B A. On retrouve ici une préoccupation analogue à celle dont témoigne le premier mouvement avec ses deux tonalités conductrices *si bémol* et *sol majeur,* et aussi, curieusement, le *transfert sur le plan tonal,* d'une recherche de *dualisme contrastant,* caractéristique de la mentalité romantique, voire simplement post-classique (le classique préférant l'unité au conflit); ce souci va de pair avec l'accroissement d'importance donné au second thème de la sonate dithématique, aux contre-sujets dans la fugue, etc.

I. - EXPOSITION ET PREMIER DEVELOPPEMENT (6-142)

Beethoven n'aime pas présenter ses sujets de fugue à nu. Le plus souvent, il généralise un procédé que Bach n'emploie qu'exceptionnellement (lorsque la fugue est enchaînée avec son prélude) : accompagner la 1re présentation du sujet S 1 par le contre-sujet C S. Ici il utilise, dans le même esprit, un autre procédé, et présente S 1 accompagné par les dernières mesures du prélude, qui précisément l'annonçaient par un dessin semblable.

Le sujet S contient 3 éléments une entrée *S a,* très caractéristique par son rythme à élan de croche piquée, son trille, le grand écart entre ses deux premières notes (écart qui créera, par la suite, de redoutables problèmes de croisements, obligeant le malheureux exécutant à un patient travail d'analyse et de débrouissaillage); un centre *S b,* à structure ternaire (deux fragments symétriques, puis 3e présentation développée); une terminaison *S c* faite d'un déve-

loppement assez élastique en gammes de doubles croches. Le sujet proprement dit s'arrête après la première note de la mes. 12; ce qui suit est du remplissage de transition (1[re] « licence » : un tel remplissage est fréquent après le couple sujet-réponse, il n'est pas « admis » entre le sujet et la première réponse).

Réponse régulière R (mes. 16), avec mutation : à *fa-si b,* répond *si b-fa.* Le *mi bécarre* est normal, mes. 16 (le triton qu'il introduit sera caractéristique de la réponse) par attraction vers le *fa;* il surprend davantage dans le mouvement descendant de la mesure suivante, où il est motivé par le souvenir du précédent.

Le contre-sujet C S 1 (on devrait dire, en bonne logique, contre-réponse, mais tel n'est pas l'usage, pour l'instant du moins), commence, mes. 17. Il comporte 4 éléments : *C S a,* deux sauts d'octave à la tierce l'un de l'autre; *C S b,* dessin mélodique de la mes. 19; *C S c* suite de 20 et 21; *C S d,* mes. 22 (incluant le temps d'arrivée), dessin qui présage le célèbre motif des *Préludes* de Liszt, repris par C. Franck dans sa *Symphonie.* Après 2 mesures de « pont » prolongeant S c accompagné de C S d, 3[e] entrée de S à la basse (25), avec C S régulier jusqu'à 31, où par échange de voix C S d est descendu d'une octave (nécessité digitale).

On attendrait ici la 4[e] entrée en R, avec le C S. Au lieu de cela, nous avons, de 32 à 37, un épisode sur C S d, accompagné à la main gauche de doubles croches continuant S c (N.B. le terme traditionnel en fugue est « divertissement ». Nous préférons n'employer ce terme que lorsque le caractère de la musique s'y prête).

Cette « licenza » peut autoriser deux explications différentes. On peut considérer l'exposition comme limitée à 3 entrées (S R S au lieu de S R S R traditionnel) et s'achevant mes. 32; en ce cas 32-37 doit être compris comme un « divertissement » sur C S suivi d'une strette au ton 37-42 sur S a. Ou bien, on peut considérer l'entrée de ténor à la fin de 37 comme l'amorce de la réponse attendue, qui serait alors simplement retardée et incomplète : l'exposition en ce cas se prolongerait jusqu'au changement d'armature mes. 43. Nous adoptons cette seconde méthode, tout en admettant fort bien qu'on préfère la première.

La 4[e] entrée reculée se produit donc si on veut à la fin de 37, mais elle est irrégulière : R commence normalement, mais au lieu de se poursuivre jusqu'au bout s'interrompt pour donner lieu à une strette sur S a, entre les deux voix de main gauche, tandis que la main droite évoque librement S d.

L'exposition, qui devrait nous mener au ton de la réponse, nous conduit en réalité en *ré bémol majeur,* c'est-à-dire au relatif du T.P. minorisé. Episode de *ré bémol* à *la bémol* sur S b (43-45) puis C S c (intégral à l'alto mes. 46-47, puis à la basse, avec octaviation finale de nécessité 48-49); enfin C S d (dernier temps de 49 à 55); on notera l'influence des mes. 54-55 sur le thème de fugue du *Prélude, Choral et Fugue* de César Franck.

Mes. 55, rentrée de S avec C S modifié en *la bémol majeur,* un ton au-dessous du T.P. si bémol majeur : rapport de tons inhabituel, que l'on peut expliquer comme S D de la S D ou comme inversion du II[e] degré (D de S), lequel au contraire est souvent employé.

Episode sur C S c, accompagné avec réponses d'une voix à l'autre des doubles croches issues de S c (60-69) puis d'un dessin trillé qui évoque S a (70-74). Il nous mène en *sol bémol majeur,* sous-dominante de tierce du T.P. (nous avons plus haut expliqué ce terme).

Episode en *sol bémol* (75-85), bâti sur un thème dont le rattachement à S ou à C S paraît assez lâche. Peut-être peut-on le faire dériver — avec de la bonne volonté — d'un dessin tiré de S c ? Ou peut-être est-ce simplement un divertissement hors thème, l'une des « licences » que Beethoven nous annonçait en commençant ?

Mes. 84, entrée à la sous-dominante (c'est un élément traditionnel du plan de fugue), mais en augmentation, à la main gauche (la régularité eût demandé, au 2[e] temps *si bémol* au lieu de *ré*), avec à la main droite quelques éléments de C S a. Après 95, la main gauche, toujours en augmentation, présente C S c que la main droite évoque en valeurs normales. La rentrée de S D, après S, se poursuit mes. 101 par R également en augmentation, mais inachevé; des trilles évocateurs de S a nous ramènent en *la bémol majeur,* S D de S D (cf. 55).

Episode en *la bémol* (114) : après 6 mesures sur C S b avec trilles issus de S a (114-119), nouveau divertissement sur le thème étranger de la mes. 75. Il bifurque vers un ton inattendu : *si mineur,* pour lequel une demi-cadence (142) semble annoncer une articulation importante.

II. - PARTIE CENTRALE AUTOUR DE SI MINEUR (143-239), AVEC NOUVEAU CONTRE-SUJET C S 2

Si mineur va, en effet, devenir le point central de construction de toute la partie médiane, qui différera de la précédente par l'importance donnée à une nouvelle présentation du sujet (rétrogradation) et la présence d'un nouveau contre-sujet C S 2 substitué à C S 1 (on rappelle que dans les Fantaisies de Sweelinck, transition entre le ricercar et la fugue, on trouve pour différencier les sections ces deux caractères, à savoir, présentation différente du même sujet et changement de contre-sujet).

Mais d'abord, pourquoi ce ton de *si mineur,* fort éloigné du T.P. 1 *si bémol majeur ?* Sans doute pour mettre mieux en relief, en la rendant tonalement indépendante, l'individualité de cette seconde partie (*si mineur* peut du reste être expliqué aussi comme relatif de la « dominante de tierce » ré majeur, qui joue un grand rôle, on l'a vu, dans cette sonate).

En *si mineur* donc, les doubles croches de main gauche se poursuivent, mais à partir de 143 prennent un dessin qui nous intrigue par son apparence de familiarité : on s'apercevra bientôt que c'est l'*exacte rétrogradation du sujet,* lu à l'envers de la dernière note à la première (laquelle se situe mes. 148). Et ce sujet rétrogradé va recevoir en contrepoint une phrase mélodique de contraste dans laquelle on a vu parfois l'apparence d'un second sujet de fugue en *si mineur* (main droite, mes. 143). Faut-il, comme on l'a fait, en conclure que ce morceau est non pas une fugue, mais une double fugue dont cette phrase nouvelle serait le second sujet ? C'est sans doute excessif, car une

double fugue demande dans la conduite du second sujet une rigueur et une continuité qui font défaut ici. De plus le second sujet d'une double fugue doit avoir, avant sa réunion au premier sujet, une exposition indépendante de lui, ce qui n'est pas le cas; enfin la réunion des deux sujets doit avoir une évidence qu'elle est loin d'atteindre à la mesure 269, qui serait dans cette hypothèse le passage en cause. On peut rapprocher ce petit problème d'analyse de celui que soulève le contrepoint VIII de l'*Art de la Fugue* (numérotation Graeser), baptisé « triple fugue » par de nombreux commentateurs, alors que le 3e sujet n'apparaît jamais sans le 1er : Marcel Bitsch (dernière édition Durand) lui dénie ce titre à bon droit et affirme qu'il s'agit d'une double fugue (le 2e sujet est évident), le pseudo-3e sujet n'étant qu'un nouveau C S; notre propre travail sur le plan de l'*Art de la Fugue* confirme son point de vue en montrant que l'emplacement présumé du morceau y fait attendre, en fonction de la progression, non une triple, mais une double fugue.

Nous pouvons procéder ici par analogie : l'analyse sera beaucoup plus plausible en prenant pour sujet non la nouvelle mélodie, mais le sujet rétrogradé, que nous appellerons donc S 2 (R); celui-ci commence, mes. 143 (souligné par une liaison de phrasé), avec si l'on veut en anacrouse les 1 ou 3 dernières doubles croches de 142. On peut donc parler d'une sorte de nouvelle exposition du S rétrograde, où dès lors la phrase de main droite devient un contre-sujet C S 2, et l'on s'explique beaucoup mieux ce qui se passe, mes. 148-151, pont sur la fin de S r en strette entre elle-même et son renversement (qui, renversement d'un renversement, se trouve coïncider avec S en forme normale). Nous appellerons T P 2 le ton principal *si mineur* de cette nouvelle exposition, qui commandera toute la partie centrale.

La nouvelle exposition se continue, mes 152 (avec si l'on veut anacrouse du temps précédent) par une sorte de réponse irrégulière de S r sur son relatif *ré majeur* (dominante de tierce du T P 1); il s'y joint C S 2 à la basse et une partie libre au ténor; celle-ci s'achève à la fin de 157 en même temps que le départ de rétrogradation de S (modulant en *mi mineur* pour la 3e entrée).

158 introduit à la basse la 3e entrée, soit S r en *si mineur.* C S 2 est au ténor, mais son entrée donne lieu à une singularité : d'une part il est précédé de S a dont il semble la suite, d'autre part il est accompagné au soprano d'une sorte de transformation de lui-même. S R s'achève sur le *fa dièse* de basse, mes. 164.

De 165 à 185, épisode de développement, centré sur T P 2 *si mineur,* à partir du fragment b de S r, auquel se mêlent des éléments tirés de S b droit en renversement avec S r b.

186 : sujet droit cette fois, en *ré majeur* (malgré des touches de si mineur), soit R M du T P 2 et dominante de tierce du T P 1. Pas de C S, mais le mouvement mélodique expressif qui entre au ténor, mes. 190, donne lieu à un canon à la seconde avec le soprano, puis motive de 194 à 197 une marche harmonique à la basse qui nous entraîne en *sol majeur,* sous-dominante de tierce de T P 2.

Mes. 198, entrée au soprano du sujet, cette fois non plus rétrogradé, mais renversé (*sol majeur*), avec C S 1 également renversé (réduit à C S a et b); il entraîne, mes. 206, sa réponse également renversée au ténor (à reconstituer au milieu des nombreux croisements et changements de main qui rendent la polyphonie assez confuse; noter la mutation à l'entrée). Puis divertissement sur S a, modulant vers *mi bémol majeur,* c'est-à-dire retour à l'orbite du T P 1 en quittant celle du T P 2.

219 : en *mi bémol majeur,* S D de T P 1, S renversé à la basse (sans C S), puis (225) divertissement sur S a renversé qui conduit à la cadence de dominante de *ré majeur.* Ce ton est destiné à effectuer la liaison entre T P 2 et T P 1 que l'on va maintenant regagner pour aborder la dernière partie. Il est, en effet, à la fois relatif majeur de T P 2 et dominante de tierce de T P 1. C'est pourquoi son arrivée est mise très en valeur par une mesure de silence (239) : elle va commander le passage de la 2e à la 3e partie.

III. - RETOUR AU T P 1 SI BEMOL MAJEUR (240-FIN) AVEC 3e CONTRE-SUJET C S 3 PUIS RETOUR AU CONTRE-SUJET PRINCIPAL C S 1

Après le silence, la 3e partie s'ouvre, dans le ton de liaison de *ré majeur,* par un bienfaisant élément de repos qui semble d'abord, à son arrivée, étranger à la fugue, tant par le thème que par le style; on ne tardera pas à voir qu'il n'en est rien. C'est une cantilène *dolce* développant, toujours en contrepoint imitatif à 3 voix, mais sans rigueur, un thème nouveau. Celui-ci module en *si bémol majeur,* et nous ramène ainsi au T P 1.

Le retour au T P 1 est marqué, mes. 269, par une exposition abrégée de S réduit à ses sections a et b, avec un nouveau contre-sujet C S 3 qui n'est autre que la cantilène précédemment présentée. Sujet au ténor, mes. 269, réponse (irrégulière) à la basse 272 avec imitation de C S 3 entre ténor et soprano; sujet au soprano 276 (légèrement modifié) avec C S 3 à la basse (en octaves).

Pont de quelques mesures sur C S 3 à la basse et S b alterné aux ténor et soprano; puis vient une strette (284), d'abord à 2 voix, combinant S renversé à la basse et droit au ténor, ensuite à 3 voix, mes. 290 (au T P 1 *si bémol majeur*) : S renversé au soprano, droit à la basse, partie libre au ténor.

Suit un divertissement (297-307) sur le trille de S a (avec simultanément rappels de S b), puis sur l'élément c du premier contre-sujet C S 1, qui fait ainsi sa réapparition (308-322), préparant la section terminale de la fugue.

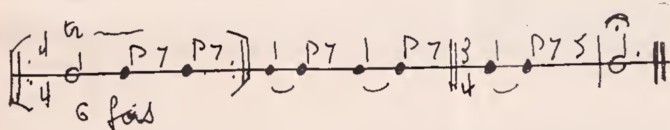
Celle-ci comporte les éléments traditionnels : contre-exposition ou réexposition inversée (réponse, puis sujet), strette, pédale et coda.

La réexposition finale, traitée en contre-exposition, est annoncée, mes. 323, par une fausse rentrée à deux mains, qui se prolonge indûment, mes. 324, à la main droite, mais la véritable rentrée (réponse au ton) se situe, mes. 324, à la main gauche, avec C S 1 dès 325 à la main droite (N.B. les deux premières croches des mesures 325-326, qui ont le C S, n'appartiennent pas à la même voix que les deux dernières, qui sont en partie libre). Courte transition (329-334) sur C S c accompagné de S c, puis sujet à la basse, mes. 335 (sans C S et réduit à a et b), strette (339-358) avec

multiples entrées de S a, souvent suivi de S b et même de S c pour l'entrée au ton du soprano, mes. 349, où le sujet est presque complet; les mesures suivantes utilisent C S b, et les deux dernières (357-358) mettent en strette aux 3 voix S a droit et renversé.

Introduite par une évocation de S renversé, la pédale qui annonce traditionnellement la péroraison, intervient mes. 359. Elle est trillée (rappel de S a) et porte d'abord sur la S D *mi bémol* (arpèges de coda à la main droite), puis sur *si bémol,* mais avec un *fa* inférieur qui, malgré la tessiture confuse affirme l'harmonie de dominante habituelle de la pédale; à la main droite, rappels de C S a mêlé à S b (364-366), puis de C S c (367-370).

Enfin, coda terminale (371-380) réaffirmant pour conclure S a et S b. Structurellement, l'œuvre est achevée avec la cadence 379-380. Une nouvelle coda (gamme chromatique avec trilles évoquant S a) la prolonge plus brillamment. La fin eût pu être banale : elle ne l'est pas grâce à son audace rythmique. Car cette fugue à 3 temps se termine, malgré les barres de mesure trompeuses, par un mouvement cadenciel à 4 temps : seul le dernier accord, par le soupir inattendu qui le précède, rompt le « faux rythme » et réintroduit la notion de 3 temps propre au morceau. La notation exacte eût été :



Ainsi s'achève ce monument quelque peu étouffant sans doute par son excessive densité. Celle-ci en rend l'exécution terriblement difficile et la compréhension ardue (d'où nécessité d'une analyse minutieuse), d'autant plus que chez Beethoven, contrairement à Bach, la richesse des combinaisons semble parfois résulter trop visiblement du travail de recherche; mais on ne peut rester insensible à la grandeur écrasante d'un tel effort, que Beethoven, on le sait, reprendra et amplifiera encore dans sa *Grande Fugue* pour quatuor (prévue initialement, elle aussi, comme finale). La fugue de l'op. 106 peut en être considérée comme le « galop d'essai »; elle en possède déjà les qualités et les défauts. Mais le prestige de son illustre cadet ne peut en diminuer la grandeur écrasante.

ÉCOLES DE MUSIQUE - MORCEAUX DES CONCOURS 1966

Saxophone (Moyen)

BELFORT :
— 2e Sonate (Sicilienne et Allegro) J.-S. BACH
NANTES :
— Aubade et Impromptu J.-R. BLANC
TROYES :
— Concerto (Final) P. BONNEAU
LYON :
— Suite P. BONNEAU
AMIENS :
— Suite (nos 1 et 2) P. BONNEAU
CALAIS :
— Impromptu et Danse BOZZA
LILLE :
— Astutias BUSSER
CAEN :
— Andante et Allegro CHAILLEUX
CHAMBERY :
— 15e Prélude CHOPIN
PAU :
— Sonatine DEPELSENAIRE
VALENCIENNES :
— Suite Française (Sarabande et Prélude) P.-M. DUBOIS
MULHOUSE, SETE :
— Pièce brève DUCLOS
VERSAILLES :
— 9e et 10e Etude FERLING
MONTPELLIER :
— 1er Concertino GUILHAUD
LYON :
— Allegro, largo et Final HAENDEL
SAINT-MAUR :
— 6e Sonate (1er et 2e mouvements) HAENDEL
ANGERS :
— Danse HERBIN
NEVERS (A) :
— Aria IBERT
GENNEVILLIERS, PARIS-15e :
— L'Age d'or IBERT
NEVERS (B) :
— Fantaisie Impromptu JOLIVET
ROUEN :
— Cantilène et Danse JOLY
VALENCIENNES :
— Prélude, Valse et Irish Réel LAPARRA
LYON :
— Tableaux de Provence (Pour ma mie, et La Bohémienne) P. MAURICE
DOUAI :
— Concerto MOZART-TOURNEUR
VICHY :
— 10e Concertino J. PORRET
BESANÇON, NICE :
— Chanson et Passepied J. RUEFF
METZ :
— Introduction et Danse TOMASI

Cor (Excellence)

ROUEN :
— En Forêt BOZZA
METZ :
— Cantilène et Divertissement DESENCLOS
METZ :
— Villanelle DUKAS
METZ, MULHOUSE, ROUEN :
— 2e Concerto en mi bémol MOZART
CHAMBERY :
— Pièce concertante SEMLER-COLLERY
MONTPELLIER :
— Concerto R. STRAUSS
CHAMBERY :
— Sonnerie de Siegfried WAGNER

Cor (Supérieur)

BESANÇON :
— 2e Pièce BIGOT
ROUEN :
— En Forêt d'Ile-de-France BLOCH
VALENCIENNES :
— En Forêt BOZZA
AIX-EN-PROVENCE, CAEN, LISIEUX, VICHY :
— Cantecor BUSSER
LYON (A) :
— La Chasse de Saint-Hubert BUSSER
TOURCOING :
— Pièce en Ré BUSSER
DOUAI :
— Prélude, lied et Rondo J. CLERGUE
ORLEANS :
— Poème fantasque DELERUE
BREST, NICE :
— La Vilanelle DUKAS
BOULOGNE-SUR-MER :
— Andante et Presto N. GALLON
GRENOBLE :
— 3e Concerto (Rondo) MOZART
MULHOUSE :
— 3e Concerto (1er mouvement avec cadence) MOZART
MONTPELLIER :
— Solo PUGNO
REIMS, VERSAILLES :
— Morceau de Concert SAINT-SAENS
METZ :
— Pièce Concertante SEMLER-COLLERY

Cor (Moyen)

AMIENS, BESANÇON, TOURCOING, TROYES :
— Frère Jacques BERTHELOT
ORLEANS :
— 2e Pièce BIGOT
CHAMBERY :
— Chant lointain BOZZA
ANGERS :
— Légende BROWN
REIMS :
— Prélude, Lied et Rondo J. CLERGUE
MULHOUSE (A) :
— Cortège Pastoral DAUTREMER
METZ :
— Sicilienne et Allegro DESPORTES
VALENCIENNES :
— Ballade Normande DESPORTES
MULHOUSE (B) :
— Rêverie GLAZOUNOV
NEVERS :
— Lamento HOUDY
PAU :
— Concerto en ré majeur MOZART
BREST, VERSAILLES :
— Fantaisie brève PERNOO
ROUEN :
— Romance et Allegro RATEZ
CAMBRAI :
— Morceau de Concert SAINT-SAENS
GRENOBLE, LYON :
— Chant corse TOMASI

Trompette (Excellence)

CAMBRAI :
— Fantasietta M. BITSCH
CAMBRAI :
— Concertino DELERUE
PAU :
— Légende ENESCO
PARIS-15e :
— Sonatine FRANÇAIX
VERSAILLES :
— Sarabande et Final GALLOIS-MONTBRUN
MULHOUSE :
— Concerto en mi bémol majeur HUMMEL

Trompette (Supérieur)

PONTARLIER :
— Solo de Concerts ALARY
LISIEUX (A) :
— Lied et Scherzo ALBRESPIC
GENNEVILLIERS :
— Andante et Allegro BALAY
ROUEN :
— Andante et Scherzo BARAT
LYON (A) :
— Andante et Allegro BARAT
CLERMONT-FERRAND :
— Fantaisie BEDOUIN
LILLE :
— Fantaisie Concertante BONNEAU
CAMBRAI :
— Suite pour Trompette BONNEAU
MULHOUSE :
— Badinage BOZZA
BREST, CAEN :
— Caprice BOZZA
PARIS-15e :
— Rhapsodie BOZZA
CALAIS, ORLEANS :
— Variations BUSSER
METZ, VALENCIENNES :
— Brèves Rencontres CASTEREDE
VERSAILLES :
— Variations CHALLAN

MONTPELLIER :		
	— Solo de Trompette en Fa	CHAPUIS
SETE :		
	— Fête Joyeuse	DALLIER
REIMS :		
	— Légende	ENESCO
TOURCOING :		
	— Légende de Larmor	A. GEORGES
TROYES :		
	— Concertino	I. GOTKOWSKY
LYON (B) :		
	— Impromptu	GUILBERT
CHAMBERY, DOUAI :		
	— Concerto	HAYDN
LISIEUX (B) :		
	— 1er Solo	G. HUE
AIX-EN-PROVENCE :		
	— Scherzo Appassionato	LE BOUCHER
BESANÇON :		
	— Sonatine	VACHEY

Trompette (Moyen)

METZ, PARIS-15e :		
	— Arlequinade	BEAUCAMP
SAINT-OMER :		
	— Andante et Allegro	BALAY
CAEN :		
	— Fantaisie en mi bémol	BARAT
REIMS, TROYES :		
	— Andante et Scherzo	BARAT
ROUEN :		
	— Suite pour Trompette	BAUDRIER
ANGERS :		
	— Pavane et Saltarelle	BERNARD
PAU, SETE :		
	— Fantasietta	BITSCH
BELFORT :		
	— Fête des Pivoines	BLOCH
CLERMONT-FERRAND :		
	— Suite (nos 1 et 4)	BONNEAU
LILLE :		
	— Trompetunia	BOUTRY
DOUAI :		
	— Badinage	BOZZA
MULHOUSE :		
	— Solo	CHAPUIS
BESANÇON :		
	— Hymne	DAMASE
DOLE :		
	— Légende	DASTROS
ORLEANS :		
	— Rondo Fantasque	DEPELSENAIRE
SAINT-MAUR :		
	— Pièce pour Trompette en Ut	GEDALGE
BREST (A) :		
	— Légende de Larmor	A. GEORGES
MONTPELLIER :		
	— Choral	MARTY
BREST (B) :		
	— « Entrada »	OBOUSSIER
BLOIS :		
	— Fanfares	REUTER
CALAIS, VERSAILLES :		
	— Andante et Allegro	ROPARTZ
CAMBRAI :		
	— 4e Solo de Concert	ROUGNON
VALENCIENNES :		
	— Aria et Marcato	VACHEY
NEVERS :		
	— Cappriccio	WERNER

Cornet (Excellence)

ORLEANS :		
	— Fanfares de Printemps	E. BARRAINE
ORLEANS :		
	— Variations sur un thème de Scarlatti (trois variations)	M. BITSCH
VICHY :		
	— Variations sur un thème de Scarlatti (quatre variations)	M. BITSCH
VALENCIENNES :		
	— « Cornettina »	BOZZA
VALENCIENNES :		
	— Romance et Tarentelle	SEMLER-COLLERY
PARIS-15e :		
	— Sonatine brève	A. WEBER

Cornet (Supérieur)

BESANÇON :		
	— Badinage	BOZZA
METZ :		
	— « Cornettina »	BOZZA
LILLE :		
	— Variations en ré bémol	BUSSER
ORLEANS :		
	— Cantabile et Scherzo	GAUBERT
DOUAI, VERSAILLES :		
	— 1er Solo	G. HUE
LYON :		
	— Impromptu	J. MOUQUET
BOULOGNE-SUR-MER, CLERMONT-FERRAND :		
	— Fantaisie Concertante	J. RUEFF
AMIENS, PARIS-15e :		
	— Concertino	VIDAL

AVIS DE CONCOURS

VILLE D'ORLEANS

Deux concours sont ouverts au Conservatoire National de Musique d'Orléans, en vue de nommer deux professeurs pour les disciplines suivantes :

— VIOLONCELLE et SOLFEGE.

— CONTREBASSE et SOLFEGE.

Chacun de ces deux emplois constitue un poste à temps complet (12 heures par semaine).

Les concours auront lieu au Conservatoire d'Orléans, 4, place Sainte-Croix, les 10 et 11 mai 1967.

Les candidats retenus prendront leurs fonctions à la rentrée de l'année scolaire 1967-1968.

Pour tous renseignements complémentaires (conditions d'admission, morceaux de concours, rémunération), écrire au Conservatoire National de Musique d'Orléans, 4, place Sainte-Croix - 45 ORLEANS.

RECRUTEMENT D'UN PROFESSEUR à l'Ecole Nationale de Musique de Lorient

Un concours sur épreuves est ouvert par la Ville de LORIENT, en vue du recrutement d'un professeur d'Alto, ensemble à Cordes et Solfège, à l'Ecole Nationale de Musique.

Les épreuves du concours se dérouleront à PARIS, le 13 avril 1967, à partir de 8 heures.

Les dossiers des candidats seront reçus à la Mairie de LORIENT - Bureau du Personnel - jusqu'au 6 avril 1967 inclus, dernier délai.

Pour tous renseignements, s'adresser à la Mairie de LORIENT (Bureau du Personnel).

VILLE DU MANS
RECRUTEMENT D'UN PROFESSEUR D'ART DRAMATIQUE

Un concours sur épreuves est ouvert à PARIS, en vue de pourvoir un poste de Professeur d'Art Dramatique pour le Conservatoire National de Musique et d'Art Dramatique du MANS, le jeudi 1er juin 1967.

Les candidats doivent adresser leur demande, au plus tard, dix jours avant la date fixée pour le concours.

Echelle indiciaire brute : 300 - 585.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser : Mairie du MANS - Secrétariat Général.

VILLE DE COLMAR
CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE

Un concours pour le recrutement de deux professeurs de piano et de solfège — échelle indiciaire brute 285 à 465 — aura lieu au Conservatoire municipal de Musique de la Ville de Colmar, le samedi 29 avril 1967.

Date limite de dépôt de candidature : 15 avril 1967.

Pour tous renseignements concernant ce concours, écrire au Service du Personnel, Mairie de Colmar, ou à la Direction du Conservatoire municipal de Musique, 29, Grand'rue, Colmar.

MORT DE ZOLTAN ZODALY

On rougirait d'employer des formules toutes faites, telles que « Le monde musical est en deuil », à l'annonce d'un aussi triste événement. Car les solutions de facilité ne conviennent assurément pas à ce lutteur infatigable, à cet homme de beau caractère que fut Zoltán Kodály !

La presse du monde entier salue le grand compositeur, et à juste titre. L'auteur du Psalmus Ungaricus, de Hary Janos, de la sonate pour cello et de tant d'autres merveilles, reste bien l'une des figures les plus attachantes de la musique contemporaine. Mais c'est du « PRAECEPTOR MUSICAE » du peuple hon*grois que j'aimerais à parler dans ce journal. Non que j'aie la prétention de résumer en quelques lignes plus de* 50 *années d'efforts. Je voudrais seulement signaler quelques-unes des réalisations de celui qui fut élu par acclamations, en* 1964, *Président d'Honneur de notre I.S.M.E., à l'issue du Congrès de Budapest.*

Avec son ami Bartok, tout d'abord, Kodály recueillit plus de 3.000 *chants populaires hongrois, « le chant populaire étant la base, la cellule génératrice de toute l'éducation musicale scolaire et extra-scolaire ». Ces admirables mélodies hongroises, il les présente à deux parties, car « celui qui ne chante qu'à une seule voix ne sait pas chanter juste. Les deux voix se règlent, l'une et l'autre, et se contrebalancent ».*

Je n'insisterai pas sur le système pédagogique qu'a élaboré Kodály; il est d'ailleurs exposé dans le n° 11 *(avril* 1965*) de l' « International Music Educator ». Je parlerai seulement de ces « Ecoles primaires musicales » (il y en a plus de* 100 *dans ce pays de* 8 *millions d'habitants) où l'enfant reçoit,* 8 *années durant,* 6 *heures de formation musicale chaque semaine. Et le résultat a comblé les espérances de Kodály. Les enfants ont la voix bien placée, ils peuvent chanter facilement à* 3 *ou à* 4 *voix des œuvres difficiles, et* 60 % *d'entre eux jouent d'un instrument.*

*A l'Ecole primaire musicale fait suite le Lycée musical (*14 *à* 18 *ans), et, pour couronner tout cet effort, le Conservatoire (*18 *à* 22 *ans) accueille les* 8 *à* 10 % *des élèves qui se destinent à la profession musicale.*

« Mais les non-professionnels », dira-t-on ? c'est justement en cela que l'expérience hongroise se montra concluante. Les jeunes élèves qui reçurent une instruction musicale pendant leurs années de scolarité s'avérèrent meilleurs mathématiciens, meilleurs linguistes, etc... que ceux de leurs camarades qui avaient suivi la filière normale ! Et les salles de concert, les théâtres lyriques attirent un vaste public, car on a su créer un besoin de musique dans ce pays qui est certainement le plus évolué, à ce point de vue, dans le monde entier.

Ce qui est confondant, c'est que Kodály ait pu mener à bien cette réforme malgré toutes les crises politiques qui ont secoué son pays (il naquit en 1882*). Moins tenace, Bartok s'exila à deux reprises, et resta presque sans action sur ce grand mouvement.*

Un homme d'une indomptable énergie : telle est l'impression de tous ceux qui connurent le grand musicien. Infatigable, il participait à nos congrès, de 8 *heures du matin à* 23 *heures. Toujours égal à lui-même, toujours intéressé par toutes les questions, toujours curieux de savoir ce qui se passait dans le monde. Sa parfaite connaissance des langues l'aidait d'ailleurs singulièrement dans ses recherches. Et quel est celui d'entre nous qui n'ait bénéficié de ses conseils, de ses remarques ? On a pu admirer la solidité de sa pensée à Pâques* 66, *lors de ce Congrès des J.M.F. qui se tint à l'UNESCO. Il était bien émouvant de retrouver le musicien qui avait été, en* 1902, *un auditeur enthousiaste de Pelléas.*

Nous nous sentons tous appauvris, il faut le dire, par cette disparition, et c'est au nom de la Section française de l'I.S.M.E., au nom de tous les professeurs de musique que je prie Mme Kodály, et tous les musiciens hongrois, d'accepter nos plus vives condoléances.

Pierre AUCLERT,
Inspecteur Principal de la Musique,
Délégué Général au Bureau de l'I.S.M.E.



SCHOLA CANTORUM

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la seconde aux classes terminales.

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignement Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat.
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

UNE EXPERIENCE PEDAGOGIQUE :

L'ÉDUCATION MUSICALE EN SIXIÈME

par Mlle LAVITRY

Professeur d'Education Musicale à Toulouse

Après un 1er trimestre qui a été celui de l'adaptation réciproque du maître et des élèves et de l'apprentissage musical avec ce qu'il comporte de nouveauté et d'attrait mais aussi de labeur; après un 2e trimestre marqué par la prise de conscience du travail réel, l'acquisition et l'assimilation plus réfléchie et plus solide des connaissances, et aussi par de grands progrès en tous domaines, nous voici arrivés au temps de la récolte en abordant le dernier trimestre de l'année scolaire au long duquel nous cesserons de susciter le plaisir de la découverte tout en préparant nos élèves à l'entrée en 5e.

Culture vocale.

Une certaine discipline étant acquise quant au souffle, à l'émission des voyelles et des consonnes, à l'articulation, grâce aux exercices variés pratiqués précédemment, il suffit en ce dernier trimestre de proposer quelques vocalises adaptées à l'étude en cours, chant ou solfège.

Qu'il s'agisse du perfectionnement de la 5te supérieure, (1) - ou de celui de la 4te, (2) - ou de l'entraînement à une plus longue vocalise pour apprendre toujours mieux à ménager le souffle, (3) - ou du travail des arpèges, en soignant particulièrement la 1re tierce, (4) - ou du travail d'articulation, (5) - qu'il s'agisse d'apprendre la tenue des sons non seulement sur une note, mais sur 2 notes (6) ou sur 3 notes (7).

De plus, l'étude d'un chant ou d'un exercice de solfège nous amène souvent à travailler certains intervalles, l'octave ou la sixte parmi les plus grands, le 1/2 ton qu'il faut apprendre à *serrer* surtout quand on le rencontre dans une phrase descendante. Pour ce travail il est encore fait appel à l'imagination du maître qui doit créer et faire réaliser les exercices qui favoriseront de la meilleure manière l'émission juste de ces distances.

Bien entendu il reste excellent de revenir sur les exercices simples des trimestres précédents, ne serait-ce que pour donner aux élèves le plaisir de constater leurs progrès par la plus grande facilité avec laquelle ils les conduisent et les exécutent.

Si on n'a pas oublié le plan proposé dans le premier article (*E.M. n° 131*) je dois maintenant parler du chant à 2 voix. Nous avons vu comment le travail et l'exécution d'un canon préparent au chant polyphonique; celui-ci peut révéler aux élèves d'autres difficultés mais aussi susciter un nouvel et prenant intérêt. Il importe d'abord de *choisir* nos chants.

— Qu'ils soient simples, autant que possible très diatoniques; que la mélodie, vive ou lente, gaie ou légèrement mélancolique, ait du charme; que la 2e voix, qui peut être un soutien en notes tenues, ou un accompagnement note contre note, ou qui peut garder une totale indépendance et former un tout à elle seule, se présente aussi sans grande difficulté, et que l'ensemble sonne agréablement.

— Qu'ils fassent appel à des qualités qu'un travail approprié mettra en valeur : ici la légèreté, là, le legato; ici le rythme, là, l'exécution tendre, amusée, moqueuse ou convaincante.

Mais comment travailler ?

Après quelques généralités sur l'auteur, s'il y a lieu, et la présentation de l'histoire mise en chanson afin de chercher tous ensemble la meilleure interprétation à lui donner

lorsque le moment en sera venu, se place l'audition du chant que le maître peut réaliser ainsi : il chante la mélodie et joue la 2e voix au piano; puis chante la 2e voix en jouant au piano la 1re.

Puis, la classe étant divisée en deux groupes homogènes (ce qui ne veut pas dire forcément égaux en nombre), le travail se fait phrase par phrase, en commençant par la 2e voix. Lorsqu'une phrase est sue, passer à l'étude de la suivante; mais avant de faire réaliser l'enchaînement des phrases, il est indispensable de faire poser par la 2e voix puis par la 1re et enfin par les deux réunies la seule note d'enchaînement afin d'assurer une attaque parfaitement juste de l'accord sur lequel commence la phrase qui s'enchaîne à la précédente. Et l'on procède ainsi jusqu'à la fin du chant.

En 6e, l'étude par le solfège n'intervient pas. Les deux parties sont apprises par audition. Ainsi, lorsqu'on a assuré la justesse des intonations, la précision des rythmes, celle des attaques et des arrêts, réglé les enchaînements, on peut penser à l'interprétation par la mise en place des nuances et des accents principaux du texte.

Comme pour un chant à l'unisson, rechercher la pureté des voix et leur souplesse, la légèreté de la diction, le timbre et la couleur des sons pour la meilleure traduction musicale de l'histoire que l'on interprète.

Nous voici amenés à parler de l'exécution proprement dite dont la direction appartient au maître.

Les mains de celui-ci sont là, et c'est à leurs gestes précis et significatifs qu'obéissent les choristes. Pour un chant dont l'harmonisation se fait note contre note, qu'elles indiquent avec toute la souplesse et la régularité désirables l'allure générale requise, mais soulignent aussi les détails : nuances, accents, liés ou détachés, et obtiennent une parfaite simultanéité dans les attaques et les arrêts.

Lorsque les parties d'un chant sont indépendantes l'une de l'autre, il est bon qu'une main dirige un groupe et l'autre le deuxième, et que les élèves sachent bien la main qu'ils doivent suivre. Mais attention ! les gestes doivent être précis, indiquer les entrées des parties, les tenues, les oppositions de rythme ou de nuances, en un mot, elles doivent faire vivre le chant; c'est dire que la qualité de l'exécution repose sur la constante vigilance du maître.

Solfège - Théorie.

En abordant le 3e trimestre les élèves lisent couramment. S'il reste quelques rebelles, ne pas négliger les exercices de lecture et faire encore des dictées rapides de noms de notes afin d'assurer la perfection de la lecture pour tous. Cela étant dit, les exercices se poursuivent à 2, 3, 4 temps, à une et à deux voix et sont exécutés le plus souvent possible a cappella afin d'assurer la justesse des intonations par la participation lucide et consciente de tous au travail commun en vue d'un résultat qui doit être excellent.
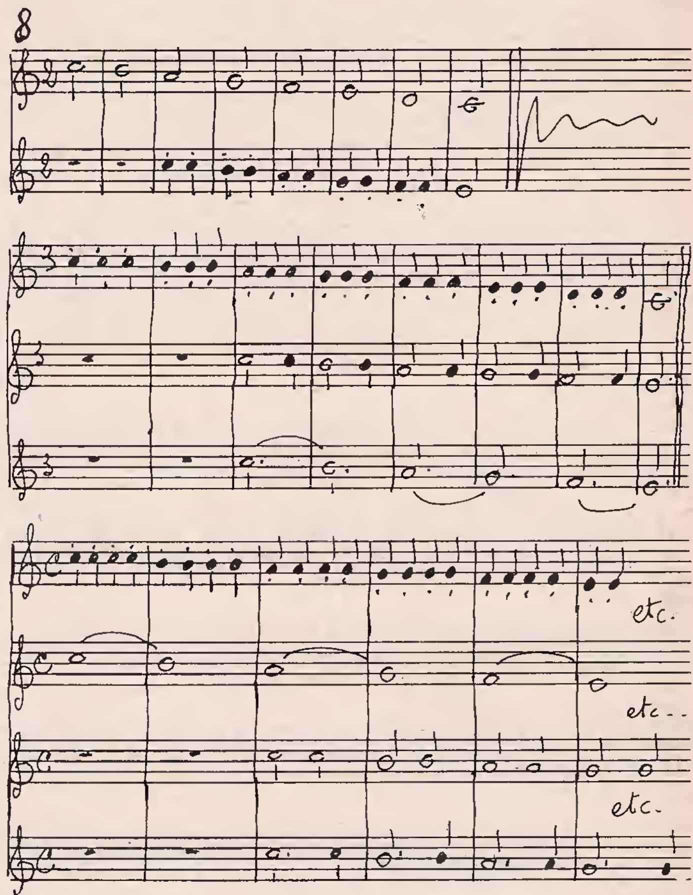
Reprendre et perfectionner l'étude des intervalles, ces exercices d'intonation étant toujours suivis d'un contrôle auditif : donner par exemple une suite de 3ces ou de 5tes; les intervalles sont vocalisés par la classe qui doit les reconnaître et les nommer. Il y a ensuite ce que j'appelle les exercices récapitulatifs de rythme, à 2, 3 ou 4 temps, en 2, 3 ou 4 groupes.

Ces exercices se font sur la gamme que les élèves ont pris l'habitude d'exécuter à 2 voix (8).

Avant de faire réaliser vocalement les exercices ci-dessus il est bon de les faire rythmer avec des frappements de mains : c'est une bonne éducation du sens du rythme dont il faut bien dire qu'il manque à certains élèves qui ne parviennent pas à frapper une fois dans leurs mains en écoutant les autres frapper deux fois ! Ces élèves progressent si l'on aborde les difficultés les unes après les autres.

Et généralement tous aiment bien ce travail qu'ils appellent pompeusement une symphonie de rythmes.

Partant de ce que les élèves savent de la gamme : qu'elle est formée de tons et de 1/2 tons, on peut dire qu'entre 2 notes séparées par un ton il y a la place d'un autre son, et le faire entendre; ce qui nous amène à parler de la modification qui peut intervenir dans la hauteur même du son,



modification légère puisque le son garde son nom, qui se fait dans les deux sens, montant et descendant, et s'obtient au moyen des *altérations*, nouveaux *signes* appelés *dièses* et *bémols*.

Les exercices d'intonation que l'on commence aussitôt sont reproduits sur le cahier pour montrer la place de l'altération et le sens de la modification qu'elle entraîne (9); ils sont suivis d'autres exercices qui permettront en même temps d'apprendre à serrer le 1/2 ton (10); puis le maître joue une courte phrase en ut dans laquelle il introduit au cours de la 2e lecture une ou deux altérations: les élèves lèvent la main au moment où la note altérée est frappée. Cet exemple simple doit être suivi d'autres exercices inventés par le maître selon les réactions de la classe qui signent ses besoins.

Dans le dernier mois du trimestre il est bon de montrer qu'une gamme peut commencer sur n'importe quelle note. Toutefois, si l'on veut qu'elle sonne tout à fait comme la gamme de do, notre modèle si bien connu maintenant, il faut qu'elle lui ressemble dans la succession de ses tons et 1/2 tons. Or, grâce aux altérations, nous pouvons modifier les distances entre les sons dont nous découvrons l'inexactitude (11).

Montrer, dans l'espace, afin que les élèves prennent conscience du mouvement qu'il faut faire faire au son *si*, que grâce à l'altération par le bémol du si, la gamme de *fa* est écrite maintenant tout à fait sur le modèle de la gamme de do. Faire de même pour la gamme de *sol*.

Chanter ces 2 gammes. Les élèves prennent conscience de leur ressemblance. Ne pas aller plus loin.

Au cours du dernier mois, multiplier les exercices de déchiffrage en solfège; puis, après avoir analysé quelques phrases simples en montrant l'importance du 1[er] degré d'une gamme, la tonique, ainsi que celle du 5[e] degré quant à l'articulation de ces phrases, on peut demander aux élèves d'écrire une courte mélodie d'une dizaine de notes en utilisant les sons et la mesure que nous leur proposons (12), la tonique commençant et terminant la phrase.

Une fois écrites, ces compositions sont chantées par les élèves les plus habiles, le maître exécutant lui-même les compositions des plus timides.

Le travail des exercices à 2 voix se poursuit : introduction des silences dont l'observation exige attention et fermeté dans la mesure, surtout s'ils n'occupent pas la même place dans les deux parties; introduction des altérations; révision des rythmes simples étudiés au cours de l'année; ainsi se termine la classe de 6[e] au cours de laquelle un bagage léger mais — on l'espère — sûr, a été acquis.

La dictée.

L'apprentissage de la dictée ayant été fait surtout au 2[e] trimestre, il suffit de poursuivre sur cette solide lancée le travail en commun et le travail individuel.

Sur les intonations de l'arpège; sur des sons conjoints montants ou descendants, introduire le silence, les altérations, au fur et à mesure que ces notions sont acquises en théorie et pratiquées en solfège.

9

10

11

12

T. DO

T. DO

T. FA

13

En corrigeant ces dictées, montrer le rôle de la tonique et de la dominante en accord avec les explications qui sont données à propos de l'écriture par les élèves de courtes phrases composées par eux.

Ne pas craindre d'aider les élèves à la réalisation de progrès en invitant les moins doués à suppléer au manque d'oreille par la réflexion et l'utilisation intelligente de leurs connaissances. Le maître, lui, reste vigilant; attentif aux besoins de ses classes, il propose toujours des exercices attrayants et simples, propres à développer le sens musical des plus déshérités de ses élèves sans pour autant retarder trop le libre épanouissement des meilleurs.

Histoire de la musique.

Après l'initiation libre qui a comporté l'étude des principales familles d'instruments composant l'orchestre ainsi que l'audition de courts fragments d'œuvres choisies à travers les siècles (généralement du XVII[e] au XX[e] siècle) on abordera sans peine l'histoire des origines de l'art musical. Comment la musique a-t-elle commencé ? Que sait-on d'elle ? Quelles sont nos sources d'information ? C'est parce que les enfants ont appris à la connaître qu'ils peuvent maintenant s'intéresser à ses premiers balbutiements. D'ailleurs toutes les légendes se rapportant au pouvoir magique des sons les passionnent; ils sont encore à l'âge du merveilleux. On peut raconter certaines d'entre elles : qu'il s'agisse des chants magiques employés pour dompter les animaux, obtenir le beau temps ou la pluie, servir la colère ou la vengeance, chasser les démons, ou des danses magiques de chasse, de guerre ou d'action de grâces; mais on peut aussi demander à tel ou tel élève zélé de préparer lui-même un récit qu'on l'aura aidé à choisir; car je tiens toujours pour essentiel de varier nos présentations afin de maintenir en éveil l'attention de toute une classe, attention qui échappe si facilement.

Ainsi les origines lointaines de notre art peuvent être l'objet d'une première leçon.

La seconde retracera l'histoire des instruments en montrant d'abord que la voix et les mains de l'homme ont été le point de départ de deux séries d'inventions : les instruments à vent et les instruments à percussion, la première forme des instruments à cordes ayant été l'arc du chasseur. Les élèves sont ainsi amenés à constater que les civilisations primitives connaissaient déjà nos trois classes d'instruments. On donne leurs noms, on décrit leurs formes en même temps que des planches circulent dans la classe sur lesquelles vases, fresques de tombes, mosaïques, bas-reliefs illustrent nos explications.

On pourra ensuite demander le dessin d'un instrument caractéristique de ces époques reculées; la harpe égyptienne a généralement beaucoup de succès, mais il n'est pas rare que des élèves dessinent avec intérêt 2 ou 3 des instruments qui leur ont plu. Toute liberté leur est laissée en ce domaine.

Le rôle qu'a joué la musique chez les peuples anciens fera l'objet de notre 3[e] leçon. Ici l'iconographie musicale et la Bible qui nous fournit une si riche documentation nous rendent les plus grands services. Il est alors aisé de montrer la très grande importance de ce rôle et comment la musique était mêlée à toute la vie du peuple, que ce soit sa vie privée, sa vie religieuse ou sa vie sociale.

Enfin, la 4[e] leçon sera consacrée à l'étude de la musique en elle-même grâce au fait qu'un jour la notation des sons a remplacé leur transmission orale.

C'est par l'art gréco-romain que nous terminerons cette première initiation historique de nos classes. Faisons entendre deux ou trois fragments musicaux retrouvés, en utilisant la présentation qu'en fait l'anthologie sonore, ou, plus simplement, en chantant nous-mêmes ces fragments. Les caractères essentiels de l'art ancien apparaissent : art monodique, intéressant par les éléments de sa mélodie et

de sa rythmique; art presque uniquement vocal, à propos duquel il est bon de souligner que les pièces poétiques des auteurs lyriques étaient destinées à être chantées, puisque les instruments, fort nombreux pourtant, n'intervenaient que pour accompagner le chant ou jouer un court refrain entre les strophes chantées.

Ces caractères sont consignés sur une fiche, point de départ du fichier de documentation musicale que les élèves qui le désirent complèteront au fur et à mesure de la progression du cours à travers les époques et les peuples. Pour les autres, la meilleure référence sera leur livre; mais tous consacreront une partie de leur cahier aux œuvres entendues en classe, dont ils conservent titres et références indispensables.

Résumons-nous. A la fin de l'année de 6e les élèves :

— possèdent la lecture courante;

— connaissent les signes musicaux principaux et les utilisent à bon escient;

— ont reçu une éducation vocale, auditive, rythmique, élémentaire mais sûre;

— ont découvert à travers les œuvres entendues la richesse infinie du langage musical sur les origines duquel ils viennent de se pencher.

Ils devraient être prêts à commencer une « 5e » dans les meilleures conditions.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

AVRIL

VENDREDI 7 :
Solfège 1re année (10e leçon) : étude du *fa*.

MARDI 11 :
Chant : quand j'étais petite fille (chant populaire de Saintonge) : présentation et début de l'étude.

MERCREDI 12 :
Initiation à la musique : chant des oiseaux (Janequin).
Chant : le ramoneur (chant populaire du Berry, imposé au C.E.P.) : présentation et début de l'étude.

VENDREDI 14 :
Solfège 2e année (11e leçon) : étude du *ré* aigu.

MARDI 18 :
Chant : quand j'étais petite fille (suite de l'étude).

MERCREDI 19 :
Initiation à la musique : danse rituelle du feu de « L'Amour sorcier » (de Falla).
Chant : le ramoneur (suite de l'étude).

VENDREDI 21 :
Solfège 1re année (11e leçon) : exercices d'application.

LUNDI 24 :
Radiovision : 5e émission consacrée aux instruments de musique : les instruments à percussion.

MARDI 25 :
Chant : quant j'étais petite fille (fin de l'étude).

MERCREDI 26 :
Initiation à la musique : chant des oiseaux (Janequin). Danse rituelle du feu de « L'Amour sorcier » (de Falla).
Chant : le ramoneur (fin de l'étude).

VENDREDI 28 :
Solfège 2e année (12e leçon) : les nuances.

Pour les Jeunes...
Musique du Monde !

★

Emissions bimensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne de France-Culture.

Lundi 17 avril (de 14 h 10 à 14 h 40) :
— BEETHOVEN : 8e Symphonie (2e mouvement) - Coriolan.

Lundi 15 mai (de 14 h 10 à 14 h 40) :
— WEBER : Invitation à la Valse - Obéron.

★

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateurs et « feuillets » pour les élèves) édités par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges - STRASBOURG.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros » dans la section Pédagogie.)

MOZART : LA FLUTE ENCHANTÉE

par René KOPFF

Deuxième acte : Premier tableau :
N° 9 : Marche des prêtres : Andante 2/2 en fa maj.

Jusque là nous étions toujours encore à l'extérieur du royaume de Sarastro. Avec le début du deuxième acte nous y entrons. Cette marche religieuse est une espèce d'ouverture instrumentale pour le deuxième acte. Elle a d'ailleurs été composée, elle aussi, au dernier moment comme l'ouverture du début. On y décèle sans peine l'influence de la marche liturgique d'Alceste de Gluck, ainsi que celle de l'Obéron de Wranitzky, autant dans le style que dans la marche harmonique.

C'est un morceau de forme binaire, à la fois d'une douceur touchante, d'une grande pureté sonore et d'une sublime élévation, accompagnant la procession d'entrée des prêtres portant une branche de palmier et précédant Sarastro. Dans l'orchestration nous remarquons l'importance des bois et des cuivres avec notamment les cors de basset et les trombones qui confèrent à la pièce son caractère profondément religieux. Ce sentiment de sainte dignité est encore accentué par l'absence des trompettes trop éclatantes qu'on avait entendues dans la marche finale précédente. Le flot tranquille de la mélodie s'amplifie à la fin, après un rappel du premier thème (mes. 17), dans un rythme pointé volontaire, caractéristique du monde de Sarastro.

Première scène (dialoguée). Dans cette première scène nous assistons à une solennelle réunion des prêtres et nous apprenons les desseins de Sarastro. C'est un passage important pour le sens profond de la Flûte Enchantée. Il y a dans les paroles de Sarastro des allusions évidentes à la campagne qui commençait à se développer à l'époque contre les francs-maçons.

C'est au cours de cette scène que retentit aux bois et aux cuivres trois fois la fanfare du triple accord de l'ouverture. Tamino et Papageno doivent être amenés dans la cour du temple. Si Papageno est associé à cette sérieuse introduction dans le monde de Sarastro, c'est uniquement pour la pittoresque alternance des situations du spectacle.

N° 10 : Air avec chœur (Sarastro).
Adagio 3/4 en fa majeur.

De forme binaire, la première partie allant vers la dominante, la seconde revenant au ton. Pendant qu'on cherche Tamino et Papageno, Sarastro invoque pour eux la protection d'Isis et d'Osiris, et demande pour eux sagesse, force et persévérance (triade). Le texte suit d'assez près la prière du Sethos de Terrasson. C'est une véritable prière maçonnique dont la magie sonore est profonde et solennelle. Là aussi on remarque l'influence de l'opéra français qui connaît également ces graves chœurs rituels. La déclamation est sereine, tranquille. Partant de la dominante elle monte trois fois d'un degré plus haut (fa, sol, la) dans l'invocation du début (A); et elle retombe humblement à la fin de la phrase (mes. 11-12). La première partie se termine par un thème prenant qui reflète bien la paix qui règne en ce lieu saint. Mozart a sans doute pensé aussi à faire valoir la voix de son premier interprète. Le chœur des prêtres (un chœur d'hommes à 4 voix) reprend la dernière phrase de cette prière, produisant une grandiose impression de religiosité.

Dans la deuxième partie (mes. 29) c'est un assombrissement de la diction sur le mot « Grabe » (tombeau) qui nous frappe par l'abaissement de la tierce et de la sixte (mes. 35-36), renforcé par le dénuement harmonique de la descente à l'unisson de l'orchestre et de la voix. Puis le chant se fait de nouveau plus consolateur pour finir avec la même phrase que précédemment et que le chœur répète de nouveau en douceur.

L'harmonisation est simple et d'une chaleur convaincante, le rythme est ample et large. Mais ce qui confère à cet air son caractère sacré, c'est avant tout la couleur orchestrale exceptionnellement grave. L'orchestre est, en effet, composé de trois groupes sonores graves qui créent une plénitude sonore extraordinaire et qui donnent l'impression d'une plus grande solennité : dans les bois il n'y a que les cors de basset et les bassons, dans les cuivres uniquement les trombones, et dans les cordes seulement les altos divisés et les violoncelles. En somme, une page d'une sublime religiosité.

Deuxième tableau - scène 2 et 3 (dialoguées). Les scènes suivantes se passent dans la cour du temple des épreuves. Tamino et Papageno, délivrés de leurs voiles, sont un moment seuls. Papageno est peureux, poltron; Tamino par contre est décidé, prêt à tout. Du dialogue ressort de plus en plus étroitement le rapport symbolique entre l'amour d'un homme pour une femme et la fraternité universelle, entre la connaissance de la sagesse et la personne de Pamina. Notons que Sarastro ne s'adresse pas encore directement à Tamino, mais le fait par l'intermédiaire d'un « orateur » qui annonce la première épreuve : celle du silence.

N° 11 : Duo : Andante 2/2 en do majeur.

C'est un duo entre l'orateur et le deuxième prêtre, d'une invention musicale relativement banale; duo moralisateur sûrement surajouté hâtivement, pas absolument nécessaire à l'action, mais qui, dirigé contre les femmes, doit prévenir les deux postulants de ce qui les attend (B). C'est une simple phrase lied en do majeur. Hautbois, bassons et cordes soutiennent les deux voix et Mozart renonce presqu'à toute harmonisation supplémentaire. L'essentiel, ce sont donc bien les deux voix chantantes. Remarquons la

brusque modulation passagère vers mi majeur (mes. 16), puis l'orchestration grave (bassons, trombones, altos et basses) qui recrée sur les mots « Tod und Verzweiflung » (mort et désespoir) le caractère religieux du numéro précédent, avant que le tutti ne reprenne, piano, cette dernière phrase.

Les derniers mots de ce duo sont cités dans une lettre de Mozart à Constance du 11-6-91. Il est donc assez probable que ce numéro date de ce jour puisque Mozart parle dans sa lettre d'un morceau qu'il vient de composer « avec bien de l'ennui ». En effet, il n'est pas très enthousiasmant.

C'est ici aussi qu'en 1802 Schikaneder a intercalé un duo entre Tamino et Papageno qui restent seuls, un court instant (scènes 4), duo qui se trouve ajouté en appendice à la fin de la réduction pour piano.

Scène 5 - N° 12 : Quintette.
Allegro 2/2 en sol majeur.

Les trois dames arrivent avec des torches. Elles représentent justement ce danger dont parlaient les deux prêtres dans le duo précédent. Elles sont envoyées par la Reine de la Nuit pour contrecarrer les plans de Sarastro. Elles apparaissent ici comme de véritables filles d'Eve dans le sens le plus méchant, bavardes et enjôleuses, essayant de faire croire aux deux hommes qu'ils sont perdus. La situation dramatique se traduit donc ici par une continuelle tentation au bavardage; et il règne ainsi dans ce quintette comme dans celui du n° 5 qui réunissait les mêmes personnages une atmosphère de folle jacasserie. Mozart en fait un quintette d'une merveilleuse luminosité de couleurs, aux contrastes parfois saisissants. Il y a, en effet, une franche opposition entre l'attitude virile de Tamino et l'indécision poltrone de Papageno qui ne peut s'empêcher de bavarder, ce qui donne à la scène parfois une tournure bien bouffonne.

Un simple unisson des cordes et des bois donne le ton. Le thème d'entrée des trois dames est souple et flexible. Mes. 9 et 10 : un court interlude orchestral au rythme syncopé présente un motif caractéristique (C) des dames cajoleuses et adulatrices, motif qui reviendra à plusieurs reprises dans le cours du morceau (mes. 13-45-49-57-76). Leur babillage se retrouve aussi dans les notes rapides des cordes lorsque Tamino essaye de mettre Papageno en garde contre leur tentation (mes. 22). Ces mêmes croches rapides traduisent aussi l'impatience de Papageno (mes. 29). La déclamation de celui-ci sur les notes alternatives d'une même tierce est d'ailleurs d'un naturel remarquable pour exprimer cette impatience.

A la mesure 33 commence le deuxième assaut des dames. Elles menacent maintenant sur une gamme ascendante très décidée (mes. 34) avec la présence de la Reine. Même réaction poltrone chez Papageno qui est soulignée par l'agitation des cordes en trilles alternatifs. A remarquer l'énergique réprimande de Tamino sur un rythme pointé plein de fermeté .

Dans un troisième assaut les dames usent maintenant de la médisance et de la calomnie (mes. 54). L'allusion est évidente aux excommunications fulminées contre les francs-maçons à l'époque. L'attaque devient d'ailleurs plus pressante. Le babillage rapide en croches est vraiment humoristique. L'orchestre est tout aussi bavard. L'opposition est amusante entre les staccati des violons alternant avec ceux des hautbois qui accompagnent les voix chantées (mes. 53-56).

Tamino reste inébranlable, mais Papageno fléchit. La peinture musicale de sa peur est très véridique (mes. 69...). Voir cet unisson de tout l'orchestre commençant avec un mi bémol surprenant qui provoque passagèrement une modulation de ré à si bémol (mes. 71). Tamino lui répond avec fermeté (mes. 76) et l'orchestre appuie sa réponse en soulignant « Geschwätz von Weibern » (commérages de femmes) par le passage syncopé caractéristique. Et de nouveau l'on remarque (mes. 84-85) la déclamation décidée de Tamino qui a déjà adopté le rythme pointé des prêtres de Sarastro. Même fermeté dans l'orchestre (mes. 86) qui annonce, puis accompagne ce qui sonne avec la rigueur d'un ordre donné (mes. 87-90) : Songe à ton devoir et agis raisonnablement.

Si la menace n'a pas donné le résultat escompté, les dames essayent maintenant la flatterie (mes. 90), mais sans plus de succès. Elles se font très douces et leur trio est un véritable chant de sirènes. L'attitude de Papageno est extrêmement bouffonne alors que l'orchestre conserve la douceur des flatteries précédentes.

Mes. 112 commence la section finale de ce quintette. Dans une première phrase les dames constatent à regret que tous leurs efforts sont vains. Papageno et Tamino reprennent le même texte dans une deuxième phrase (mes. 120) alternant avec les voix des trois dames. Et les cinq voix sont seulement réunies dans la troisième phrase qui est une espèce de sentence sur la fermeté de l'esprit masculin (mes. 128). Remarquer dans toutes ces phrases l'opposition entre le chant lié et coulant alternant avec des syllabes séparées d'un caractère plus affirmatif. La phrase se prolonge d'une manière toute décorative (mes. 143...) en faisant alterner les voix.

Mes. 151 : Crescendo sur un unisson des cordes. Mes. 152 : de nouveau un mi bémol surprenant. Il y a en effet, un changement brusque d'atmosphère. A l'intérieur du temple retentit avec une force anéantissante l'appel des prêtres envoyant les femmes à tous les diables. Fp et sf en syncope sont d'un effet remarquable dans l'orchestre. Un accord dissonant de septième diminuée de tout l'orchestre accentué ff en syncope (mes. 155) suivi d'un deuxième accord semblable un demi-ton plus haut (mes. 157) accompagne le coup de tonnerre qui jette l'effarement parmi les dames. Un trait descriptif descendant des violons accompagne la chute des trois commères qui disparaissent, englouties par la terre. Papageno hébété tombe par terre avec des gémissements qui rétablissent l'humour de la situation après les accents tragiques des quelques mesures précédentes, mais humour plutôt noir qui se termine malgré tout sur une cadence finale en sol mineur.

Scène très vivante donc dans laquelle les trois envoyées de la Reine de la Nuit ont essayé successivement et sans succès tous les registres de la persuasion.

Scène 6. Les prêtres reviennent pour conduire nos deux héros vers de nouvelles épreuves. Puis le théâtre se transforme : la scène suivante se passe dans une tonnelle fleurie.

Troisième Tableau : Scène 7.

N° 13 : Air de Monostatos; Allegro 2/4 en do majeur.

Monostatos trouve Pamina endormie et voudrait en profiter pour l'embrasser. Cet air est une pièce remarquable, montrant un Mozart véritablement humoriste, tout en caractérisant fortement le personnage; sa vivacité traduit à merveille la piquante lubricité qui coule dans ses veines. Le caractère sauvage et primitif du maure est indiqué par une franche rythmique à deux temps qui rappelle, comme aussi l'instrumentation, les musiques barbares et les turqueries de l'Enlèvement. La coupe même du morceau semble barbare puisqu'elle est toute irrégulière : introduction de 9 mesures, phrases chantées de 5 et 6 mesures, interlude de 4 mesures, phrases chantées de 4, 3, 3 et 8 mesures, postlude de 7 mesures. L'orchestre est pétillant à souhait, avec la flûte, la flûte piccolo, les clarinettes, les bassons et les cordes, avec ses traits de doubles-croches qui se condensent à la fin en un véritable tourbillon. Remarquer l'emploi de la flûte piccolo comme dans l'air à boire de l'Enlèvement; et aussi l'alternance de notes liées et de notes détachées (mes. 29-33).

L'air proprement dit est précédé d'une courte introduction instrumentale qui l'annonce (D). La voix supérieure des violons, renforcée par flûtes et clarinettes, vacille comme une lueur flamboyante et passionnée, pendant que les cordes graves frémissent et chuchotent mystérieusement en rapides doubles croches et en trémolos. Puis Monostatos chante ses désirs avec une fiévreuse trépidation dans un lied de Singspiel allemand de forme binaire, la première partie modulant vers la dominante, la seconde revenant à la tonique, avec un rappel du premier thème.

Scène 8. Mais le projet de Monostatos est déjoué par l'arrivée de la Reine de la Nuit. Dans le dialogue il y a encore des allusions aux rites maçonniques; il est notamment question du symbolisme du cercle zodiacal. Puis la Reine donne à Pamina un poignard avec lequel elle doit tuer Sarastro. Pour appuyer cette demande elle chante l'air haineux suivant qui exprime son agitation et sa vive émotion.

N° 14 : Air de la Reine de la Nuit.

Allegro assai 4/4 en ré mineur.

C'est l'air fameux de haine et de vengeance (E), hérissé de difficultés vocales avec son abondance de notes suraiguës. Plus rien ne subsiste de ce qui pouvait, dans le premier air, nous la rendre encore quelque peu sympathique. Elle apparaît ici sous son aspect le plus démoniaque. Malheureusement, au début vigoureux et dramatique s'opposent les fades virtuosités dans lesquelles se complaît plus loin le chant. Mozart semble avoir sacrifié l'unité d'expression à la voix de l'interprète. A propos de ces « roulades » C.M. von Weber était même d'avis de simplifier et de les laisser tomber, si l'actrice n'est pas absolument à la hauteur de sa tâche, plutôt que de trahir par une mauvaise interprétation le caractère passionné du morceau.
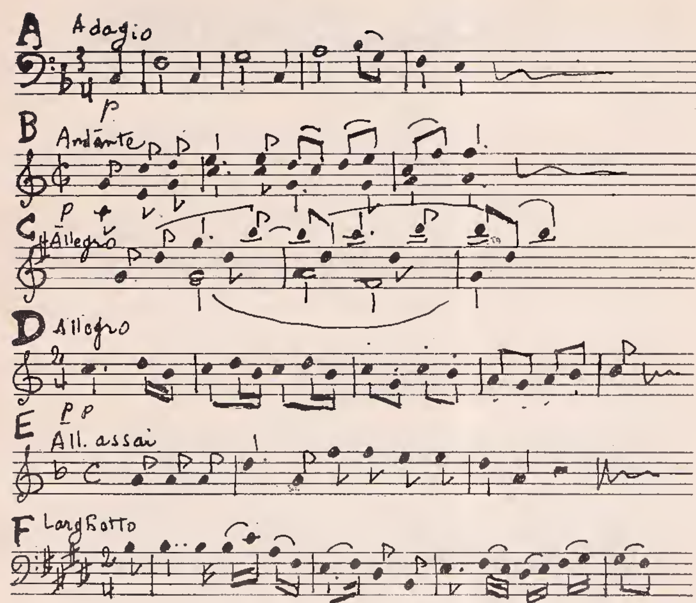
Dans la première partie éclate la maîtrise de Mozart à traduire musicalement les états d'âme. Ce début est d'une vérité dramatique remarquable, autant dans la déclamation de la voix chantée que dans les procédés orchestraux de l'accompagnement. Une mesure de trémolo des cordes prépare un accord du tutti avec un vigoureux dessin descendant des basses des cordes. Cette courte introduction de deux mesures préfigure le bouillonnement de colère de la Reine qui aussitôt crache sa haine de Sarastro en phrases courtes et énergiques, montant en de nombreuses difficultés vocales audacieuses à la conquête du suraigu. C'est un véritable défi dramatique que l'orchestre souligne d'ailleurs à merveille. Sur une basse martelée des accords arrachés des cordes (mes. 3) alternent avec des accords F du tutti. L'accompagnement se transforme continuellement. Mes 7 à 10 : un martellement de toutes les cordes en notes répétées marque la colère, l'impatience. A partir de la mes. 11 un trémolo des cordes accompagne les menaces de mort où nous remarquons la progression dans la haine : la Reine se répète (mes. 12 à 16) un ton plus haut; les premiers violons la suivent en accentuant encore l'agitation de la voix. Mes. 18 : ce sont de nouveau des notes martelées et des syncopes aux cordes. Mes. 20 à 24 : la Reine, passionnément émue, appuie fermement sa menace à l'égard de Pamina. Dans l'orchestre notons ces brusques sauts de tessiture avec les unissons graves meublant les silences de la voix chantée (mes. 20 et 22) ainsi que les ornements des violons (mes. 21 et 23) qui soulignent sans doute un geste de négation et annoncent déjà les coloratures qui vont suivre.

En effet, c'est là que Mozart intercale des vocalises d'une difficulté énorme, avec des staccati élevés, véritables pierre de touche de l'habileté technique d'une cantatrice. Concessions à l'actrice, concessions au public toujours encore friand de bel canto italien, ces vocalises traduisent-elles malgré tout une certaine coquetterie féminine, l'orgueil d'une Reine ou chantent-elles à l'avance le triomphe escompté ? On sent nettement que ces passages sont intercalés et qu'on pourrait facilement les supprimer sans nuire à la structure de l'air et à son expression dramatique.

Une seconde partie de l'air commence à la mes. 52. Son début est caractérisé par cette pédale supérieure de tonique des bois et cors et des premiers violons en trémolo, par ce mouvement de croches des deuxièmes violons et altos en tierces parallèles, changeant d'octave à chaque mesure, et auquel participent, dans la position grave, les basses des cordes et les bassons, enfin et surtout par cette déclamation volontaire sur une même note, avec ses sauts d'octave sentencieux. Remarquons aussi l'accord de septième diminuée et la modulation de la conclusion de la phrase sur un trémolo dramatique de toutes les cordes (mes. 59-60). Toute cette phrase est répétée (mes. 61) un ton plus haut en sol mineur pour aboutir, par une modulation identique sur la majeur, dominante qui ramène le ton principal de ré mineur.

Nouvelle vocalise, en triolets coulants d'abord, en arpèges staccato ensuite, accompagnée par les seules cordes, et qu'on pourrait encore interpréter comme étant l'expression de la féminité imbue de sa puissance.

La fin de l'air (à partir de la mes. 82) tourne au récitatif dramatique avec de furieuses interventions de l'orchestre tout entier. Tout le poids repose sur la voix chantée, presque toujours à découvert dans cette conclusion, lorsqu'elle répète une dernière fois son commandement. Le



caractère dramatique s'accentue encore avec le serment (mes. 88) souligné par de violentes secousses de l'orchestre. Trois fois la Reine invoque l'attention par le mot « Hört » (écoutez) toujours plus haut. Un si bémol imposant tenu dans le suraigu est un véritable cri de vengeance et de désespoir. Et elle disparaît dans un trémolo chromatique final. Avec ses inflexions vocales inusitées, son harmonie très dissonante (mes. 86-87, puis 90-91, puis 93-94, enfin 96-97), ses particularités orchestrales (cordes jouant sur le sombre timbre de la corde grave), ce passage est déjà d'un romantisme très poussé et très hardi.

Scènes 9-10-11-12 (dialogue). Monostatos à tout entendu; il arrache le poignard des mains de Pamina et lui laisse le choix entre la mort ou son amour, en menaçant de la dénoncer à Sarastro. Celui-ci arrive juste à temps pour empêcher le maure de tuer Pamina et pour le chasser définitivement. Pamina, reconnaissant la bonté de Sarastro, le conjure de ne pas punir sa mère. Sarastro la rassure sur son sort et sur celui de sa mère.

N° 15 : Deuxième air de Sarastro.
Larghetto 2/4 en mi majeur,
en deux strophes semblables.

Le grand prêtre rassure Pamina dans un air édifiant dans lequel l'idéal de la fraternité universelle se trouve exposé en pleine lumière (F). C'est l'évangile du véritable amour humain, d'une moralité toute chrétienne, prêchant non pas « œil pour œil », mais qu'il fait rendre le bien pour le mal. Notons que Sarastro, qui ne s'est encore adressé à Tamino que par l'intermédiaire de ses prêtres, daigne instruire lui-même Pamina, ce qui prouve la haute estime et la profonde tendresse qu'il éprouve pour elle.

On pourrait établir un parallèle entre cet air et le premier air de Sarastro au début du second acte quant à leur sérénité. Pourtant la prière qu'est le premier air reflète une certaine inquiétude sur le sort des héros qu'on ne trouve pas dans ce second air. Celui-ci rayonne de grandeur d'âme, de la beauté et de la bonté qui règnent sous les voûtes sacrées du temple de Sarastro. Dans les deux airs Mozart a composé de purs chefs-d'œuvre pour une voix de basse grave. Mais cette intention n'a pas refoulé le souci expressif et dramatique; bien au contraire : cette sonorité grave facilite l'expression de paix sereine qui doit se dégager de cette page. Tout en étant beaucoup plus un lied allemand qu'un grand air d'opéra, cette page est une des plus magnifiques de toute la musique vocale, par sa gravité bienveillante, par sa simplicité émouvante, par son ampleur amène et par sa merveilleuse appropriation à la voix de basse.

Le contraste est frappant au plus haut degré entre la noirceur de la haineuse et vindicative Reine de la Nuit (air précédent) et la lumineuse grandeur d'âme de Sarastro, contraste entre la tourmente et la paix des sentiments, entre l'agitation et la tranquillité du mouvement, entre le sombre ré mineur et le clair mi majeur, entre le suraigu du soprano et la gravité de la basse, entre l'air italianisant à vocalises et le simple lied de Singspiel allemand.

La structure est ample, chaque phrase s'étendant sur une période de 8 mesures au moins. Bien que le rythme pointé soit annoncé par une courte introduction, il ne prédomine pas : ce n'est pas la majesté de Sarastro qu'exprime cet air, mais son humanité. La première période module à la fin, comme de coutume, vers la dominante (mes. 9-10), la seconde ramenant aussitôt le ton principal. Notons dans la déclamation les nombreuses inflexions de deux notes par syllabe, signe de tendresse et de bonté (comme dans le duo n° 7 de Pamina et Papageno), tendresse que reflète aussi le grupetto des mes. 18 et 22. Signalons aussi la très belle instrumentation, la clarté sonore de l'orchestre qui tantôt accompagne discrètement de quelques simples accords, tantôt se marie admirablement avec la paisible cantilène de basse, particulièrement dans la deuxième période, plus richement polyphonique, flûtes, bassons et cors étant parcimonieusement associés aux cordes. Notons enfin le noble effet produit par l'inversion des rôles à la fin de la deuxième période, la mélodie principale étant reprise par l'orchestre (flûtes et violons) tandis que la basse chantante descend sur les notes fondamentales de la basse orchestrale. La courte coda instrumentale est faite d'une tendre formule du premier violon que l'orchestre reprend en l'amplifiant paisiblement. En somme, un air admirable, tout un monde de paix de la plus haute éthique.

L'ÉDUCATION MUSICALE A L'ÉCOLE NORMALE

par Mlle M. ROBIN

Professeur d'Education Musicale à l'E. N. d'Institutrices de Grenoble

LES CLASSES DE FORMATION PROFESSIONNELLE (4e Année Unique - F.P. en 2 Ans Instituteurs Remplaçants)

Ces classes qui terminent la scolarité normalienne posent au suprême degré pour le professeur les problèmes pédagogiques et la mise en œuvre directe des principes lors des stages pratiques dans les classes dites d'application. Il est donc nécessaire de s'informer sur le niveau des études générales aux différents degrés de l'enseignement Primaire; et en ce qui concerne l'Education Musicale, depuis l'Ecole Maternelle jusqu'à la classe de Fin d'Etudes, de connaître les niveaux d'appréciation auditive des enfants ainsi que leurs possibilités vocales suivant l'âge. Cette information a pour but d'intégrer au mieux l'enseignement musical dans les programmes en établissant une progression raisonnable. Ajoutons que les classes d'application où les élèves de Formation Professionnelle effectuent leur stage sont aussi pour le professeur le champ d'action pour les leçons-modèles ou les leçons d'essai venant illustrer le cours théorique.

Nous allons présenter puis examiner successivement les trois classes de F.P. qu'annonce le titre de notre article.

La 4e Année Unique comprend les élèves ayant accompli leurs études secondaires à l'E.N., sanctionnées par le Baccalauréat.

Leur horaire en F.P. est de 1 heure 1/2 hebdomadaire.

La F.P. en 2 Ans comprend les élèves possédant le Baccalauréat et entrant par concours directement en classe de F.P.

Mentionnons que leur sélection est rigoureuse.

Ainsi, il y avait cette année à l'E.N. d'Institutrices de Grenoble plus de 250 inscriptions pour 20 places mises en concours.

L'horaire en 1re Année de F.P. est de 2 heures 1/2 - en 2e Année de F.P. est de 1 heure par semaine.

Les Instituteurs Remplaçants possèdent le Baccalauréat et viennent effectuer un stage de F.P. de 4 mois 1/2 à l'Ecole Normale, comportant les cours théoriques et les stages pratiques dans les classes d'application. Deux groupes se succèdent donc chaque année à l'Ecole Normale.

L'horaire est d'une heure par semaine.

Pour ces trois classes, notre objectif reste le même : l'aptitude à enseigner la musique à l'Ecole Primaire. Il s'ensuit que l'organisation de notre travail, conditionnée par des horaires peu adaptés et différents suivant les groupes, se doit d'être rigoureuse et établie suivant une progression précise.

Nous avons d'autre part fait remarquer (1) qu'aucune sanction concernant l'Education Musicale n'existe à la sortie de la 4e Année Unique, alors qu'une épreuve est inscrite à l'Oral du C.F.E.N. pour la F.P. en 2 Ans.

*

La Quatrième Année Unique.

Nous retrouvons dans cette classe nos élèves des années précédentes.

Au cours de notre heure et demie par semaine, nous allons aborder les trois aspects principaux de l'enseignement musical à l'Ecole Primaire.

1° Le travail vocal, auditif et rythmique dans les différentes classes.

Nous donnons des indications sur l'étendue et la tessiture des voix d'enfants, les facteurs de l'émission vocale, les exercices vocaux à pratiquer en relation avec les acquisitions du solfège dont nous établissons la progression.

2° Le chant.

L'enseignement du chant à l'Ecole Primaire se faisant essentiellement par audition, il importe que les élèves de Quatrième Année soient entraînés à la connaissance d'un grand nombre de chants de folklore français ou étranger. Les aptitudes vocales ou solfégiques trouvent ici leur emploi et nous poursuivons le travail entrepris depuis la première année d'Ecole Normale : Durant les stages pédagogiques (1 mois au début de chaque trimestre) sont mis en lumière les différents aspects de la préparation à l'étude du chant :

— le choix en fonction de l'âge
(tessiture - difficultés mélodiques ou rythmiques);

— le ton, le mode du chant (exercices préparatoires);

— le caractère du chant
sa présentation - son mouvement - nuances et interprétation;

— la mesure - les rythmes
les départs des phrases;

— la direction du chant.

Les conseils donnés lors des inspections de stagiaires joints à quelques leçons-modèles dans diverses classes d'application servent de base à ce travail.

3° La présentation d'œuvres enregistrées.

Après avoir indiqué à nos élèves un choix possible suivant les classes, nous les mettons en garde contre les dangers de présenter des œuvres uniquement descriptives mais insistons surtout sur la beauté musicale, sur la nécessité d'éveiller le sentiment musical des enfants par un commentaire fait à partir de la musique seule et cela, après une

(1) Voir n° d'octobre 1966.

première audition. Il est difficile de présenter un disque. Nous avons pu constater au cours de nombreux stages combien les élèves sont embarrassés pour le faire. Aussi pensons-nous qu'une telle initiation à l'Ecole Primaire (où il n'y a pas de programme défini d'Histoire de la Musique) peut s'établir suivant une progression permettant d'aborder divers aspects du langage musical propres à développer la mémoire auditive et à susciter un effort de pénétration.

Ainsi peut-on apprécier :

— la beauté mélodique (Pavane : « Ma Mère l'Oye » de Ravel);

— le caractère marqué d'un rythme (3e mouvement de l'Automne « 4 Saisons », Vivaldi) (Tambourin « Les Indes Galantes », Rameau);

— la couleur - le timbre des instruments (Concertos divers - « Concerto pour trompette », Haydn - (Menuets « Trio » des Symphonies de Mozart);

— la chatoyance de l'orchestre (« Schéhérazade », Rimsky-Korsakov).

On peut s'initier à :

— la notion de thème - de phrase musicale (« Les Steppes », Borodine) - de superposition de thèmes, d'entrées en imitations (Farandole - 2e Suite de « L'Arlésienne », Bizet);

— la notion d'accord (Jardin Féerique « Ma Mère l'Oye » (œuvres modernes).

On conçoit qu'un programme aussi vaste s'accommode mal de l'horaire réduit qui nous est imposé. Considérant les fin pratiques et immédiates de notre enseignement, nous ne pouvons poursuivre le cours d'Histoire de la Musique élaboré les années précédentes et aborder vraiment la littérature musicale du xxe siècle. Surtout, nous regrettons que nos élèves n'aient pas la possibilité de s'entraîner à l'utilisation courante d'instruments à sons fixes. La pratique du guide-chant, du piano ou de la flûte douce devrait être possible à l'Ecole Normale et la nécessité d'un aménagement des horaires s'impose d'urgence pour que la formation professionnelle justifie entièrement son titre.

La Formation Professionnelle en 2 Ans.

Ces élèves si bien sélectionnés arrivent en général à notre cours sans avoir fait de musique depuis la fin de la classe de 3e. Leurs connaissances sont faibles et lointaines.

Notre horaire de travail s'établit ainsi :

En 1re Année : (1 h + 1 h 1/2) par semaine, avec trois stages semestriels de 15 jours.

De plus, au cours du 3e trimestre, un stage d'un mois à l'étranger les éloigne de nous (échanges avec les E.N. d'Allemagne et d'Angleterre), leur départ s'échelonnant du 15 au 30 avril.

En 2e Année : Le premier trimestre est entièrement occupé par un stage de « suppléance dirigée » dans une classe d'Ecole Maternelle ou d'Ecole Primaire; les élèves y sont inspectées. A partir de janvier, les cours reprennent à l'E.N. avec 1 heure d'Education Musicale par semaine.

— La première année, nous essayons de combler les lacunes techniques sans négliger l'aspect « culturel » de notre cours.

Ainsi, le cours d'une heure est partagé entre le Chant et l'Histoire de la Musique.

Le Chant — mélodie ou lied — passionne les élèves et, par ses difficultés mêmes, permet de prendre conscience des questions techniques en perfectionnant et assouplissant l'instrument vocal.

Le répertoire indiqué dans nos articles précédents pour les classes de Baccalauréat est utilisé dans ses grandes lignes et vient enrichir notre illustration du cours d'Histoire de la Musique.

Nous considérons celui-ci comme une sorte de panorama de l'Art musical à travers les siècles en mettant l'accent sur les étapes importantes de la musique vocale ou instrumentale. Ces notions sont complétées par le livre d'Histoire de la Musique. Et surtout nous illustrons notre propos par l'audition d'œuvres bien choisies et significatives.

Le cours d'une heure et demie est à peu près analogue à celui de la Quatrième Année Unique avec une part plus grande accordée aux connaissances théoriques et au solfège en rapport direct avec l'étude des Chants pour l'école Primaire.

— La deuxième année, ne disposant plus que d'une heure par semaine — à partir de janvier — nous allons préparer aussitôt l'épreuve orale du C.F.E.N. Rappelons qu'elle comporte la présentation d'un chant et d'une œuvre musicale enregistrée.

Pour rendre cette épreuve intéressante, je pense qu'il vaut mieux en limiter la préparation à une dizaine ou à une douzaine de chants (niveau de CM 1 - CM 2 ou F.E.) et à une dizaine d'œuvres ou fragments d'œuvres de la littérature musicale qu'offre notre discothèque. Les différents titres seront tirés au sort au moment des épreuves d'oral. Nous laissons à nos élèves la possibilité d'écouter à plusieurs reprises les disques choisis en s'aidant de commentaires ou partitions. Cette préparation plus approfondie permet une révision et une assimilation des notions théoriques étudiées l'année précédente (Intonations - Rythmes - Tonalités - Modes) et d'autre part l'approche des divers styles de composition (Thèmes - Instrumentation - Formes musicales).

J'ai proposé cette année le choix suivant :

Bizet - l'Arlésienne : Prélude - Minuetto (1re Suite).

Mozart - Symphonie Sol Mineur : Menuet.

Beethoven - Ouverture d'Egmont.

Debussy - Petit Suite : En bateau.

Ravel - Ma Mère l'Oye : Laideronnette - La Belle et la Bête.

Charpentier G. - Impressions d'Italie : A Mules - Sur les cîmes.

Cette préparation étant notre principal souci, nous occuperons le peu de temps disponible jusqu'au C.F.E.N. avec l'étude de divers chants à une ou plusieurs voix et des compléments sur la littérature musicale.

Les Instituteurs Remplaçants.

C'est le groupe le plus défavorisé. Peu de connaissances musicales, un passage trop bref à l'Ecole Normale ne permettent pas une préparation sérieuse.

On peut néanmoins attirer leur attention sur les aspects de l'enseignement du chant ou la présentation des œuvres, leur donner des indications pour la constitution d'un répertoire vocal et un choix de disques, enfin les conseiller au cours des stages pratiques.

Nous voudrions, pour terminer, souligner combien il y a de bonne volonté et même d'éléments de valeur à l'E.N. Au moment où l'on s'inquiète de la Formation Professionnelle trop hâtive de nos Instituteurs, *où de nettes et pressantes prises de position en faveur de l'Education Musicale dans l'enseignement général se manifestent, il est bon de rappeler que les Ecoles Normales sont au cœur de la question pour l'établissement d'un enseignement musical à entreprendre dès l'enfance. Nous souhaitons que des décisions importantes soient prises et au plus tôt, pour le promouvoir.*

LA CHORALE D'ECOLE NORMALE

Chanter en Chorale, c'est avant tout éprouver un *plaisir :* plaisir sensoriel de la polyphonie. C'est aussi participer à une *re-création* dans un effort consenti et partagé. Enfin, c'est *s'initier* à la musique de tous les temps, à une forme d'art génératrice de beauté, d'émotion, d'affinement du goût et, nous le croyons, de progrès spirituel.

A raison d'une heure par semaine — dans chaque Ecole d'Instituteurs et d'Institutrices — avec des répétitions d'ensemble au fur et à mesure que le travail des divers registres vocaux se précise, notre Chorale Mixte, activité « libre », a entrepris, depuis une quinzaine d'années, l'étude d'un vaste répertoire allant de la chanson polyphonique de la Renaissance à la chanson moderne harmonisée : de Janequin, Roland de Lassus, Costeley, des chansons « mesurées à l'antique » de J. Mauduit ou Cl. Lejeune aux harmonisations de chants du folklore français (Canteloube - Poulenc - Dutilleux - Ibert - Milhaud...) ou étranger (Russie - Pologne - Espagne - Allemagne...) que nous interprétons, ainsi que les Négro-Spirituals, dans la langue originale, sans négliger les harmonisations de chansons modernes (Léo Ferré « Les Poètes » - Anne Sylvestre « Histoire Ancienne ») qui apportent diversité et attrait nouveau.

Il ne peut être question de garder un « fond » de répertoire à l'Ecole Normale et nous l'avons parfois regretté. D'une année à l'autre, les choristes se renouvellent en partie, par l'apport nouveau des classes de 1re Année venant compenser les départs des classes de Formation Professionnelle; nous avons trop peu de temps à notre disposition pour pouvoir « reprendre » — à part quelques exceptions — les chœurs déjà travaillés l'année précédente. Une Chorale d'E.N. n'est pas professionnelle. A elle s'applique le beau terme d'« Amateur » et notre but reste avant tout le plaisir désintéressé de bien chanter.

Cependant, nous avons parfois l'occasion — stimulante — de participer à des manifestations au sein de l'Ecole où même en public. Chaque année, la chorale apporte son concours à la fête de Noël en exécutant quelques chœurs choisis parmi les Noëls de tous les pays.

La Fête des Anciennes Elèves au cours du troisième trimestre nous permet une audition des œuvres étudiées durant l'année scolaire.

D'autres occasions s'offrent : réception de Normaliens d'autres pays (échanges culturels). Inauguration de la nouvelle Ecole d'Instituteurs. Concerts publics organisés chaque année à Grenoble par l'U.F.O.L.E.A. Rassemblement de Chorales d'Ecoles Normales à Valence en mai 1963, pour lequel nous avons interprété avec orchestre l'Hymne au Soleil des « Indes Galantes » de Rameau et de larges extraits de « La Flûte enchantée » de Mozart.

Ajoutons enfin que nos Normaliens sont venus parfois renforcer les chœurs du Théâtre de Grenoble lors de certaines représentations importantes, par exemple, la reprise du « Roi d'Ys » et d'« Aïda », exigeant des masses chorales ou un double chœur.

Ce travail scénique et musical fut pour beaucoup de nos élèves l'occasion d'une première et inoubliable rencontre avec l'art lyrique. Car n'est-il pas vrai que la participation effective à la « recréation » des œuvres permet au plus haut point d'adhérer à leur message et comme le disait Roland-Manuel de « retenir la Musique dans son esprit et dans son cœur » ?

DEUTSCHE GRAMMOPHON :

Nous sommes heureux de vous informer que la Deutsche Grammophon va publier la « Walkyrie », de Richard Wagner, à l'occasion du premier Festival de Pâques de Salzbourg.

Herbert von Karajan rêvait depuis des années de monter la Tétralogie. Salzbourg était idéal. Karajan a participé à la construction du Festspielhaus de Salzbourg, opéra deux fois plus grand que les salles normales. Il en connaît toutes les possibilités scéniques, la machinerie, l'éclairage et toutes les installations techniques qui comptent parmi les plus modernes du monde. Le spectacle de Salzbourg sera repris à la fin de l'année par le Metropolitan Opera de New York, pour 12 représentations.

A Pâques 1968, Karajan dirigera l'Or du Rhin et la Walkyrie, en 1969, il présentera Siegfried, et en 1970, ce sera le Ring tout entier.

Ce cycle wagnérien sera la plus grande réalisation d'Herbert von Karajan à ce jour.

L'enregistrement de la Walkyrie fait donc partie d'une opération gigantesque préparée de longue date. Les séances au piano commencèrent au printemps dernier. L'enregistrement a été réalisé cet hiver à l'Eglise Jesus-Christus de Berlin. Grâce à son acoustique remarquable due en particulier à ses dimensions, à une immense voûte de bois s'élevant à 20 m et de larges vitraux (réalisés en 1961 à Chartres), l'Eglise Jesus-Christus est devenue l'un des principaux studios d'enregistrement de la D.G.G.

Une cabine technique dotée d'appareils construits par la D.G.G. (par exemple une console de mixage à 18 canaux) permet de résoudre les problèmes d'enregistrement les plus difficiles et d'évoquer, ou plutôt de conserver l'ambiance d'une représentation.

En raison de l'intérêt apporté par les mélomanes et les discophiles du monde entier à l'enregistrement de la Walkyrie, avec Régine Crespin (Brünnhilde), Gundula Janowitz (Sieglinde), Joséphine Veasey (Fricka), Thomas Stewart (Wotan), Martti Talvela (Hunding), Jon Vickers (Siegmund) et l'Orchestre Philharmonique de Berlin, la D.G.G. a décidé de publier ce premier opéra wagnérien enregistré par Herbert von Karajan, non seulement comme prévu à Salzbourg, mais en même temps dans toute l'Europe et aux Etats-Unis.

Ce coffret de 5 disques (gravure universelle) est mis en vente, jusqu'au 15 mai, au prix de lancement de 135 F (au lieu de 174,50 F).

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve
(Métro : SAINT-MICHEL)
Tél. : **ODE. 20-96**

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES **ELECTROPHONES**

Expédition rapide en Province

PRESSES D'ILE DE FRANCE

RECUEIL DE CHANTS

LE NOUVEAU CLAIRE JOIE

par **DARCY**

Après le succès obtenu par les premiers recueils de cet Auteur, voici regroupée ici, l'œuvre complète qui s'adresse à toutes les chorales à voix égales.

76 chants : Randonnées, rêverie, chants de France, chants du Monde.

15,5 x 11,5, 176 pages....... **9 F.**

Catalogue "MUSIQUE" gratuit sur demande :

PRESSES D'ILE DE FRANCE
12, rue de la Chaise, PARIS 7e

DIFFUSION S.E.D.I.M., 17, rue de Babylone, Paris 7e

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre II

J. Hansen — A.-M. et M. Dautremer

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES

TOUTES LES MATIERES du Programme
en UN SEUL VOLUME par année scolaire

Livre I, classe de 6e : **7,90 F**
Livre II, classe de 5e : **7,90 F**
Livre III, classe de 4e : **9,80 F**
Livre IV, classe de 3e : **9,80 F**
250 Dictées graduées (Livre du Maître) : **6,50 F**

Editions, revues et complétées Iconographie sensiblement augmentée :
Les volumes I, III et IV, comportent 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant de très nombreux documents la plupart inédits et spécialement commentés.

Nouvelle Edition du Volume II, classe de 5e

Parmi les avantages essentiels de cette nouvelle édition, il faut noter les leçons moins nombreuses, plus condensées, permettant une progression plus rapide; de nombreux chants nouveaux puisés dans le folklore universel; une iconographie encore plus attrayante et plus abondante. Bien que, par suite de cette révision complète, l'ouvrage diffère beaucoup des précédentes éditions, il s'incorpore parfaitement dans le plan des trois autres livres et son utilisation entre le 1er et le 3e volume ne présente aucun problème.

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 175, rue St-Honoré - 073-12-80 - C.C.P. 11-98 **PARIS**

AU CENTRE INTERNATIONAL D'ÉTUDES PÉDAGOGIQUES DE SÈVRES

Sous la présidence de M. l'Inspecteur général Auba, directeur du Centre, deux journées d'études sur le thème **« Place de l'Art dans l'Education »**, se sont déroulées à Sèvres les 2 et 3 février derniers. Une centaine de professeurs appartenant à diverses disciplines (Education Musicale, Dessin, Histoire, Lettres) avaient été conviés à y assister.

Après une introduction générale de Mlle Laurent, sous-directeur de la Coopération, sur la nécessité de **« Découvrir l'art à l'école »**, divers sujets ont été traités, provoquant d'intéressants échanges de vue.

2 février :

— **La civilisation de l'image et les responsabilités des enseignants,** par M. l'Inspecteur général Ranc, directeur de l'Ecole Estienne.

— **La musique dans l'éducation, de l'Antiquité à nos jours,** par M. l'Inspecteur général Favre.

— **La place du dessin dans l'Education Nationale,** par M. l'Inspecteur général Beaumont.

— **Réflexion sur une formation et une option lettres-arts dans les grandes classes des lycées,** par M. l'Inspecteur régional Feydy.

3 février :

— **Rapports entre l'histoire et l'enseignement de l'histoire de l'art,** par M. Rudel, professeur agrégé d'histoire, enseignant l'histoire de l'art au lycée Claude-Bernard.

— **L'art, le public et la critique,** par M. Fermigier, critique d'art.

— **Les musées au service de l'enseignement,** par Mme Cart, conservateur en chef du Service éducatif des Musées.

A la fin de ces vivantes et fructueuses journées de travail, des vœux ont été formulés, qui seront transmis au Ministre de l'Education Nationale. Voici ceux qui intéressent particulièrement l'Education musicale :

1° - Mise en place d'un enseignement obligatoire artistique (Arts plastiques et Education musicale) dans les classes de Secondes, Premières et Terminales du Second Cycle.

2° - Création d'un baccalauréat artistique à deux options : Arts plastiques, ou Education musicale, comprenant chacune une orientation littéraire ou scientifique.

3° - Création de postes budgétaires de professeurs certifiés d'Education musicale et d'Arts plastiques dans toutes les Ecoles Normales.

4° - Compte tenu des responsabilités nouvelles qui incombent aux professeurs, abaissement du maximum de service hebdomadaire à 18 heures.

5° - Normalisation du statut des élèves-professeurs des disciplines artistiques par leur intégration aux I.P.E.S.

6° - Fréquence plus grande des stages de perfectionnement pour les professeurs d'éducation artistique.

7° - Dédoublement des classes d'Education musicale de Sixième et de Cinquième, et des classes de première année des Ecoles Normales.

NOTRE DISCOTHEQUE

par D. MACHUEL

Nous commencerons cette chronique par une série de disques qu'il est difficile de placer dans nos rubriques habituelles car ils font pour la plupart partie de Collections.

Tout d'abord, l'ensemble de musique ancienne de Vienne, « les Ménestrels », nous propose sous étiquette AMADÉO, une remarquable sélection de *Danses du Moyen Age* et de la *Renaissance*. Le choix des pages nous semble excellent mais nous avons été vraiment transporté par l'interprétation qui est avant tout vivante, et rebondissante du point de vue rythmique; le choix des instruments séduit à cause de la variété des couleurs sonores qui en résulte. La notice de présentation très documentée s'impose et ce disque est donc à recommander pour la discothèque scolaire (1).

En imagination nous nous transportons au Portugal pour écouter les deux disques suivants qui furent réalisés à la suite de travaux placés sous le patronage de la Fondation Gulbenkian par divers musicologues. Sur le premier, consacré à la musique polyphonique, se trouvent les œuvres de trois auteurs de la seconde moitié du XVIe et du début du XVIIe siècle. L'atmosphère musicale est assez semblable à celle des ouvrages italiens ou espagnols de la même époque naturellement; on découvre assez rapidement une excellente maîtrise de l'écriture, laquelle permet une grande richesse d'expression et un profond sentiment religieux; mais l'ensemble reste austère. Le Chœur de la Fondation Gulbenkian est de tout premier ordre : qualité des voix, équilibre, perfection de l'interprétation - PHILIPS (2). Sur le second (le volume 4 de la Collection) se trouvent groupées des œuvres d'orgue datant de la seconde moitié du XVIe jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Très archaïques au début, ces pages s'animent peu à peu; on perçoit facilement l'évolution vers le style galant et l'influence de Domenico Scarlatti - PHILIPS (3).

Nous revenons en France pour écouter trois excellents concerts à Versailles, publiés par ERATO, dans sa merveilleuse collection Châteaux et Cathédrales. L'intérêt commun de ces trois disques est de faire revivre les fastes musicaux que connut cette époque, et de permettre, tout en renouvelant un répertoire déjà assez riche, de découvrir de nouvelles pages de ce grand siècle musical français. D'une manière générale, ces trois programmes sont à recommander pour l'usage scolaire, pour l'interprétation comme pour le choix. Le premier nous place à la Chapelle où sont évoquées les figures de BERNIER, MARCHAND, DELALANDE et NIVERS; nous entendons les orgues historiques qui sont très belles (4). Le second nous transporte au Grand Trianon pour un concert donné par différents musiciens ayant appartenu à la Chambre du Roi : D'ANDRIEU, DE LA BARRE, COUPERIN (FRANÇOIS), D'ANGLEBERT, MARIN MARAIS... Ce dernier, célèbre gambiste de l'époque, était à peine connu aujourd'hui des violoncellistes; il est heureux que le disque le révèle à un public plus vaste, car il le mérite (5). Enfin, le Concert d'orchestre est donné dans la Galerie des Glaces; ce sont les « *Symphonies du Festin royal* de Mgr le Comte d'Artois » (1773), de FRANÇOIS FRANCŒUR. Pour cette œuvre de circonstance, Francœur a fait de très larges emprunts à divers ouvrages de ses contemporains; l'ensemble est très heureusement groupé, et joué aujourd'hui avec beaucoup de dynamisme par l'Orchestre Jean-François Paillard (6).

Nous passons maintenant à La Haye, tout en restant dans la même Collection, et nous nous supposons écoutant un concert dans la Salle des Chevaliers, comme cela se produisit souvent au XVIIIe siècle : programme de *Sonates* diverses et *Cantate* « *l'Apologie des Femmes* », de Van BLANCKENBURG. Interprétation très vivante. La soirée est annoncée et ouverte par quelques phrases jouées sur le délicieux carillon — juste et merveilleusement clair — de la tour de l'Eglise Saint-Jacob à La Haye - ERATO (7).

Et nous terminerons cette tournée européenne en écoutant un Concert mozartien au Palais Mirabell à Salzbourg. BIBER, MUFFAT, CALDARA, MOZART père et fils, ainsi que MICHEL HAYDN s'en partagent les différents instants. C'est à recommander avec autant d'enthousiasme que les précédents - ERATO (8).

Nous abordons maintenant la musique religieuse avec MOZART : deux *Messes* en ut majeur se trouvent groupées pour la circonstance : celle du Credo, K. 257 et celle du Couronnement K. 317. Deux belles interprétations qui paraissent dans une collection bon marché, le Cercle Musical de chez FONTANA (9).

La *Missa Solemnis* de BEETHOVEN est non seulement un monument de l'histoire de la Messe en musique mais également un sommet dans l'œuvre de Beethoven. En l'écoutant on est frappé par l'intensité de l'expression générale, par les harmonies et les mouvements mélodiques parfois très personnels, par l'orchestration qui oppose souvent les différents groupes de l'orchestre. Bien des passages rappellent la 9e Symphonie par l'atmosphère ou les sonorités. L'ensemble recueilli et très humain est traité dans un esprit symphonique, ce qui est très fréquent chez Beethoven. Cette nouvelle gravure signée H. von Karajan met bien en valeur ces multiples aspects; les techniciens de la DEUTSCHE GRAMMOPHON ont réussi un enregistrement merveilleux du point de vue de la sonorité générale (10).

De Beethoven (Missa Solemnis), nous passons au *Requiem* de VERDI, ce qui peut sembler un peu brutal; il est en effet difficile d'imaginer musiciens plus différents et opposés. Cette gravure du Requiem se distingue par une distribution remarquable et une interprétation très italienne convenant très bien au style de l'ouvrage. En l'écoutant nous nous demandions si elle était récente : la sonorité générale pourrait être plus rebelle et il y a quelques bruits de surface, mais c'est peut-être une simple question d'exemplaire. Ce serait dommage car, encore une fois, l'interprétation est très séduisante - COLUMBIA (11).

Mort en 1955, ARTHUR HONEGGER a subi une éclipse de plus de 10 ans, mais actuellement ses œuvres commencent à reprendre leur juste et importante place parmi les grands ouvrages de cette période contemporaine française. Son oratorio « *le Roi David* » est peut-être une œuvre de jeunesse, c'est aussi, et le recul du temps l'affirme nettement, une œuvre maîtresse de ce compositeur, le reflet sincère d'une nature forte et généreuse. Cette interprétation a été réalisée en 1951 sous la direction de l'auteur; elle se distingue par son homogénéité, son égalité dans la qualité des divers interprètes et son authenticité. Primitivement Honegger avait conçu son œuvre pour un ensemble de 17 instruments accompagnant le chœur et les solistes; par la suite il réorchestra l'ensemble pour un grand orchestre

avec orgue; c'est sous cet aspect qu'est réalisé cet enregistrement publié par PATHÉ-MARCONI sous étiquette DUCRETET (12).

C'est avec un disque du grand claveciniste Ralph Kirkpatrick que nous abordons le groupe des dix disques pour instruments solistes. Sous le titre « Prestige du clavecin », DEUTSCHE GRAMMOPHON propose un choix judicieux de pièces spécialement représentatives de PURCELL, COUPERIN, RAMEAU, HAENDEL, SCARLATTI et BACH. Personnellement, le jeu de Kirkpatrick nous surprend par sa rigueur et sa réserve dans Bach, mais nous reconnaissons volontiers qu'il en va tout autrement lorsqu'il joue COUPERIN et RAMEAU dont il détaille avec beaucoup de finesse et de goût les multiples ornements. En conclusion, voilà un très beau disque tout à fait à sa place dans la discothèque scolaire (13).

Du clavecin, nous passons au piano pour signaler une nouvelle gravure de référence : celle d'Arthur Schnabel dans les 33 *Variations sur une valse de Diabelli*, de BEETHOVEN; voilà une interprétation qui marque une époque et qui nous semble très supérieure dans sa conception même de l'œuvre à certaines autres plus récentes - V.S.M. (14).

Autre réimpression historique, celle de Gieseking dans les *Rapsodies* et *Intermezzos* de BRAHMS op. 79, 118 et 119, est très émouvante par la délicatesse de la courbe expressive, la plénitude de la sonorité, la profondeur du jeu. L'âge de la gravure se sent dans la couleur sonore du piano, mais ce qui prime dans un tel enregistrement, c'est l'interprétation - COLUMBIA (15).

Après deux « anciens », un « nouveau » : le premier enregistrement du jeune pianiste américain Agustin Anievas, lauréat de divers concours internationaux, et non des moindres. En jouant les deux séries de *Variations* de BRAHMS (sur un thème de Haendel et sur un thème de Paganini), il affirme des qualités de clarté, de force et de puissance, mais aussi de délicatesse; il sait mettre en valeur le détail de la phrase et « dire » le texte avec intelligence - V.S.M. (16).

Chacun sait que les *Tableaux d'une Exposition* de MOUSSORGSKY existent sous deux versions : la version originale pour piano et la version orchestrale dont la plus connue est celle de Maurice Ravel. C'est bien entendu la première que nous entendons ici sous les doigts de la pianiste Marina Mdivani; tout en étant du très beau piano, cette interprétation nous surprend dans ses mouvements assez rapides et surtout peu différenciés à notre sens d'un morceau à l'autre. Mais ce qui nous surprend plus encore c'est la notice de Michel Hofmann qui met tout simplement en doute l'existence des tableaux d'Hartmann ! Le disque est complété avec les Variations sérieuses de MENDELSSOHN et la Sonate en ré majeur de J. HAYDN - V.S.M. (17).

Enfin pour ce groupe, le deuxième volume d'une série publiée par VALOIS « la Musique américaine de piano au XXe siècle ». Trois œuvres en forment le programme, respectivement datées de 1930, 1946 et 1945-46. Certaines sont assez déconcertantes à la première audition, puis moins rébarbatives par la suite. Il faut souvent écouter plusieurs fois une œuvre pour s'habituer à un style nouveau, et en tout cas pour tenter de porter un jugement. C'est pour cette raison que nous sommes heureux de voir paraître de tels disques. L'interprétation de Noël Lee est très propre et très objective (18).

Deux disques seulement dans la rubrique Musique de Chambre. D'abord six Sonates de HAENDEL pour violon et continuo : un ensemble intéressant en premier lieu pour la composition de ces pièces qui adoptent la disposition en quatre mouvements (lent-vif-lent-vif), et en second lieu en raison de la magnifique sonorité du violoniste Arthur Grumiaux; de plus le violon s'accorde parfaitement avec la sonorité et le style du clavecin. En bref, de nombreuses raisons de faire de ce disque une grande réussite - PHILIPS (19). Ensuite un curieux ensemble pour Trio à cordes : d'un

côté trois *Trios* de HAYDN pour baryton, alto et violoncelle, de l'autre la « transcription » pour trio à cordes des 15 « Sinfonies » à trois voix de BACH. La cause est peut-être défendable en ce sens qu'une telle transcription n'est pas nécessairement une trahison; mais dans le cas présent, l'interprétation du Trio à cordes de Paris ne nous a pas semblé très convaincante; nous attendions un jeu plus expressif, mais rigoureux et plus nuancé - CHANT DU MONDE (20).

C'est avec une nouvelle gravure des 7 *Concerti grossi* de l'op. 3 de HAENDEL que nous ouvrons la partie de cette chronique consacrée aux Concertos; les interprètes en sont l'Orchestre de Chambre de Moscou dirigé par Rudolf Barchaï et complété par quelques solistes français pour les instruments à vent. Interprétation très nette, permettant de percevoir les divers plans sonores, belle de sonorité; gravure excellente; notice très intéressante rédigée par Marc Pincherle - CHANT DU MONDE (21).

Viennent ensuite trois *Concertos* de TELEMANN (flûte, hautbois, trompette), interprétés sous la direction de Louis Auriacombe, l'excellent animateur de l'Orchestre de Chambre de Toulouse. Par leur variété, ces trois œuvres montrent divers aspects du concerto envisagé par le célèbre Directeur de la Musique à Hambourg; il préfère le découpage en 4 mouvements et ses recherches sur le plan de la mélodie et de l'harmonie sont très intéressantes. L'exécution et la gravure sont de qualité - COLUMBIA (22).

MOZART écrivit beaucoup de Concertos et pour des solistes très variés. Les récentes parutions nous poussent à lui consacrer une place importante. Commençons par le piano; quatre des 27 *concertos* laissés par le maître de Salzbourg sont gravés par la pianiste autrichienne Ingrid Haebler; ce jeu peut paraître assez sobre au premier contact mais on s'aperçoit vite de la justesse des accents, du naturel de la diction et du caractère vivant de l'ensemble; ce que nous aimons chez cette artiste c'est la sincérité qui se dégage de son interprétation dont l'esprit est en définitive très mozartien. A recommander chaleureusement - PHILIPS (23 et 24).

Deux repiquages parus récemment feront bien plaisir aux admirateurs du magnifique Dinu Lipatti disparu prématurément et du grand Jascha Heifetz. Du premier, nous réécoutons avec combien de plaisir le 21e *Concerto* et la 8e *Sonate* de MOZART, COLUMBIA (25), et du second nous retrouvons la merveilleuse sonorité dans le 4e Concerto de Mozart et celui de Mendelssohn, V.S.M. (26).

Les deux *Concertos de flûte* de MOZART (K. 313 et 314) doivent plaire aux virtuoses car nous avons déjà eu l'occasion d'en signaler plusieurs parutions nouvelles. Cette dernière est l'œuvre de la flûtiste Elaine Shäffer accompagnée par le chef Efrem Kurtz; l'audition nous plonge dans l'admiration : pureté du son, netteté et propreté de l'interprétation, délicatesse des courbes musicales; et pourtant en conclusion on peut se demander si l'ensemble n'est pas trop sage et peu convaincant. Du point de vue technique ce disque est excellent. TRIANON PATHÉ-MARCONI (27).

Sous le titre « *Concertos italiens* » DEUTSCHE GRAMMOPHON nous propose quatre ouvrages pour hautbois ou cor anglais; de ce programme seul le concerto de CIMAROSA est connu, et on peut le comparer aux pages de BELLINI, DONIZETTI et SALIERI; ces dernières sont, il faut bien le reconnaître, très inégales, souvent banales; chez Bellini on dénote un réel sens de la ligne mélodique et chez Saliéri une écriture orchestrale plus recherchée. L'interprétation est excellente, la gravure aussi (28).

Il ne faut pas tenter de découvrir chez PAGANINI de véritable richesse musicale, et surtout dans ses deux Concertos; ils intéressent les techniciens qui essayent de les jouer et les amateurs de performances qui se laissent griser en les écoutants sous les doigts de virtuoses à la technique transcendante. Avec Ivry Gitlis ces derniers seront satisfaits; l'éclat, la facilité et la vitesse de ces interprétations sont presque une offense ou un scandale - PHILIPS (29).

Le *Concerto pour violoncelle* figure parmi les œuvres connues et appréciées du brillant compositeur qu'est DVORAK; il fut réalisé entre les mois de novembre 1894 et février 1895, lors du second séjour de Dvorak aux Etats-Unis. L'interprétation de Jean Decroos est excellente, facile du point de vue de la technique, mais surtout très musicale; voilà un artiste qui sait mener la courbe d'une phrase vue dans son ensemble, ménager des respirations, détendre et animer le jeu tour à tour. Jean Decroos est certainement un très fin musicien - IRAMAC (30).

La grande pianiste française Marguerite Long, disparue il y a un an environ, contribua au cours de sa longue carrière à un magnifique effort de propagation de la musique française; elle était la dédicataire de nombreuses œuvres de cette époque, tels les deux *concertos* de RAVEL et MILHAUD rapprochés sur ce disque-hommage de la Collection des Gravures Illustres. Il semble inutile d'insister sur la force d'émotion de ce repiquage; tous ceux qui ont connu cette époque voudront le posséder, et nous les comprenons - COLUMBIA (31).

Francis POULENC ne composa que deux ouvrages pour piano et orchestre : en 1929, *Aubade pour piano et 18 instruments,* et en 1949 le *Concerto pour piano et orchestre.* Le pianiste Gabriel Tacchnino nous les présente toutes les deux sous la direction de Georges Prêtre. On y retrouve la gaîté de Poulenc, sa joie de vivre, sa fantaisie, son humour mais aussi son bon goût et son tact, sans lesquels il n'aurait jamais pu se permettre certaines espiègleries musicales. Une très belle interprétation; un émouvant hommage au compositeur disparu - V.S.M. (32).

Pour achever cette série des disques de concertos, en voici un consacré à Segovia, le grand Segovia, certainement le plus grand des guitaristes; il joue le *Concerto pour guitare et orchestre* de Mario Castelnuovo TEDESCO, et diverses pièces espagnoles. C'est merveilleux et impossible, même, à égaler; il nous semble inutile d'en dire plus - COLUMBIA (33).

Au chapitre de la musique d'orchestre, nous passerons rapidement sur certaines éditions afin de pouvoir consacrer davantage de place à des œuvres nouvelles encore mal connues. En premier lieu voici des *Suites* tirées de quatre ouvrages lyriques de H. PURCELL; cela constitue un ensemble intéressant la discothèque scolaire : les morceaux sont caractéristiques chacun dans sa forme particulière, et l'interprétation d'Albert Beaucamp à la tête de son Orchestre de Chambre de Rouen très musicale - PHILIPS (34).

Le *Divertimento en ré majeur* K. 334 de MOZART est très célèbre; en voici une nouvelle gravure signée Karajan qui nous a semblé un peu sage - DEUTSCHE GRAMMOPHON (35). Au contraire, les *Symphonies* portant les numéros 26, 31 et 34 se distinguent par une finesse musicale étonnante; les plans sonores sont à leur place, le relief n'est pas seulement dû à l'effet stéréophonique mais à l'intelligence de l'interprétation, signée Karl Boehm - DEUTSCHE GRAMMOPHON (36). Nous recommanderons également ces quatre extraits wagnériens (*Maîtres chanteurs, Parsifal, Tannhauser* et *Lohengrin*) qui, sous la baguette de Dorati, sont présentés avec beaucoup de grandeur et de noblesse - MERCURY (37).

A l'occasion de son Xe Congrès au printemps de 1966, l'Association Internationale de la Soie eut l'idée de commander une œuvre musicale à Jean-Michel DAMASE; telle est l'origine de cette *Silk Rhapsodie* qui est le type même de la musique écrite pour le plaisir et l'agrément de l'auditeur. On peut faire la même remarque après l'audition du charmant Trio pour flûte, hautbois et piano qui complète le disque - ERATO (38).

Avec Marius CONSTANT, nous abordons un compositeur dont la musique est plus difficile à saisir dès la première audition. Ce disque nous fait connaître ses 24 *Préludes pour orchestre,* dont la première audition parisienne eut lieu en 1958 sous la direction du dédicataire Léonard Bernstein. L'ensemble de ces 24 Préludes forme un tout qu'il est impos-

sible de dissocier; ils sont très brefs (de 6 secondes à une minute) et je dois avouer qu'à l'audition, sans partition il est impossible de les distinguer séparément. L'auteur les groupe suivant trois parties : les *Eléments* (préludes 1 à 8), les *Mutations* (préludes 9 à 15) et *les Composantes* (préludes 16 à 24). Les éléments mélodiques sont assez difficiles à regrouper pour en faire des phrases ou des périodes; en revanche l'élément rythmique est beaucoup plus cohérent. De toutes façons même si l'on est surpris par la première audition il est non moins certain que l'ensemble est très prenant et convaincant. Sur la seconde face de ce disque se trouve le *Concerto pour violon et orchestre* de Serge NIGG, écrit en 1957 et dédié à Christian Ferras qui en est ici le brillant défenseur. L'œuvre nous a paru plus déroutante que la précédente et surtout lassante à la longue, aussi bien par un manque de renouvellement des idées que par une atmosphère trop souvent au paroxysme de la tension lyrique. Dans la première partie l'élément prépondérant est accordé au violon, et par la suite de dialogue est plus marqué - DEUTSCHE GRAMMOPHON (39).

Marius CONSTANT que nous retrouvons pour le dernier disque de la rubrique symphonique est un compositeur en perpétuelle transformation; on peut le constater facilement en écoutant la musique du *ballet Eloge de la Folie* après les 24 Préludes. « Eloge de la Folie » fut créé le 10 mars 1966 au Théâtre des Champs-Elysées par le Ballet de Roland Petit; c'est une partition en 9 « histoires » imaginées par Jean-Cau : les Empreintes, la Publicité, l'Amour, les Somnifères, les Excitants, Pilules du Bonheur, la Guerre, l'Interrogataire, Count dow. La notice de Claude Rostand est précise et documentée aussi y renvoyons-nous l'auditeur. Il est naturellement difficile et même prétentieux de tenter de juger une telle œuvre en quelques lignes; nous dirons simplement que les recherches sur les sonorités sont grandes et que l'effet produit est loin d'être désagréable; ce qui nous semble toujours gênant dans ce genre de musique c'est l'absence, apparente peut-être, de suite logique dans le déroulement du discours. Encore une fois, félicitons les maisons de disques de mettre de telles œuvres à la portée du grand public - ERATO (40).

Enfin, nous signalerons pour les recommander deux disques lyriques. Le premier est consacré à quatre *Cantates françaises* de CAMPRA, RAMEAU, COURBOIS et BOISMORTIER. Un ensemble intéressant, tout à fait indiqué pour la discothèque scolaire, parfaitement interprété par Gérard Souzay - ERATO, série Grands Virtuoses (41).

Enfin, notre dernier ouvrage est un peu particulier; nous le plaçons parmi les disques lyriques plus par sa conception musicale que par son sujet. Il s'agit des *Carmina Burana* de Carl ORFF. Ce compositeur allemand, né à Munich en 1895, est surtout connu dans les milieux de pédagogues par sa méthode d'Education musicale des enfants, basée sur l'emploi du rythme et des instruments à percussion. D'un manuscrit du XIII[e] siècle contenant environ 400 poèmes d'inspiration profane et de chansons gaillardes, écrits en latin abâtardi ou en allemand médiéval, Carl Orff construisit un livret et monta un spectacle éloigné de l'opéra traditionnel qu'il appela « cantate scénique ». La musique est souvent archaïque, le rythme et la mélodie y sont souverains, mais Orff n'oublie pas les richesses d'un orchestre et des harmonies modernes. Le résultat est une œuvre très attachante, forte et puissante dans son langage expressif. Révélée au public parisien il y a 10 ans environ, elle mérite la vaste audience que ce disque va sans doute lui apporter - V.S.M. ANGEL (42).

CATALOGUE

(1) DANSES DU MOYEN AGE ET DE LA RENAISSANCE :
Trotto; Nota; Lamento de Tristan; Stantipes; Saltarelle; Istampita Ghaetta; Molendium de Paris. FERNANDO DE LA TORRE (Alta Danza). - Jean LE GRAND (Entre vous). - Claude GERVAISE (Danses de 1550 - Allemande - Pavane, Passamezzo-gaillarde, Branles de Bourgogne, Branles de Champagne). - TIELMAN SUSATO (Pavane « la Bataille ». - Anonyme (Allemande, Pavane, Gaillarde).
(30/33 - *AMADEO* - *Grav. Univ.* - *AVRS* 66.003)

(2) MUSIQUE PORTUGAISE POLYPHONIQUE :
E. LOPES MORAGO (Quem vidisti pastores. Oculi mei. Gaudete cum laetitia. Jesu redemptor. Laudate Pueri). - D. PEDRO DE CRISTO (O magnum mysterium. Quaeramus cum pastoribus). - Frei M. CARDOSO (Missa « Miserere Mihi Domine »).
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.771 *LY*)

(3) MUSIQUE PORTUGAISE POUR ORGUE :
A. CARREIRA (Fantaisie sur les chamades). - M. RODRIGUES COELHO (Cinq versets sur l'Ave Maris Stella). - C. SEIXAS (Fugue en la mineur, Sonate en la majeur). - J. DE SOUSA CARVALHO (Allegro en ré majeur). - Gaspar DOS REIS (Variations sur l'Ave Maris Stella, Concertos numéros 22, 24, 30, 31). - Frei JACINTO (Toccata en ré mineur).
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.772 *LY*)

(4) MUSIQUE SACREE EN LA CHAPELLE ROYALE DE VERSAILLES :
G.-G. NIVERS (Suite du 2[e] ton). - N. BERNIER (Motet du Saint-Esprit pour soprano et basse continue). - L. MARCHAND (Tierce en taille en ré mineur; Dialogue). - M.-R. DELALANDE (Hymne « Sacris Solemniis », Grand Motet pour soli, chœur et orchestre).
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.315)

(5) MUSIQUE DE CHAMBRE AU GRAND TRIANON DE VERSAILLES :
J.-F. D'ANDRIEU (Sonate pour 2 violons et basse continue). - M. DE LA BARRE (Suite pour 2 flûtes sans basse). - E. JACQUET DE LA GUERRE (Sarabande et Gigue pour clavecin seul). - F. COUPERIN LE GRAND (Premier Concert Royal pour dessus de viole et basse continue). - J.-H. D'ANGLEBERT (Sarabande grave, Gaillarde pour clavecin seul). - Marin MARAIS (Suite pour viole de gambe et basse continue). P. PHILIDOR (Suite pour hautbois et basse continue).
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.314)

(6) FESTIN ROYAL EN LA GALERIE DES GLACES A VERSAILLES :
F. FRANCŒUR : Symphonies du Festin Royal de Monseigneur le Comte d'Artois, Deuxième et Quatrième Suites.
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.316)

(7) CONCERT EN LA RIDDERZAAL DE LA HAYE :
P.-A. DE VOIS (Variations sur « Je ne puis éviter », carillon). - C. HACQUART (Sonate à quatre parties pour deux violons, deux basses de viole et basse continue n° 8 en mi mineur). - F.-J. WITTENBERG (Duo pour deux violons en sol majeur op. 1 n° 2). - F. SCHWINDL (Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle en do majeur op. 7 n° 2). - Q. VAN BLANCKENBURG (Cantate « l'Apologie des Femmes » pour baryton, deux violons et basse continue). - C.-E. GRAAF (Sonate à trois parties pour deux violons et basse continue en la majeur op. 5 n° 1; Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle en ré mineur op. 12).
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.349)

(8) CONCERT MOZARTIEN AU PALAIS MIRABELL A SALZBOURG :
H.-I.-F. BIBER (Sérénade pour basse, orchestre à cordes et continuo « la Ronde de Nuit »). - G. MUFFAT (Concerto pour deux violons, violoncelle, cordes et continuo n° XI « Delirium Amoris »). - A. CALDARA (Sonate à trois pour cordes, continuo en si mineur). - W.-A. MOZART (Adagio pour violon et orchestre en mi majeur K. 261). - L. MOZART (Symphonie pour cordes et continuo en sol majeur). - M. HAYDN (Symphonie en do majeur).
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.318)

(9) W.-A. MOZART :
Messe du Couronnement K. 317. - Messe du Credo K. 257.
(30/33 - *FONTANA* - *mono* 200.056 *WGL*)

(10) BEETHOVEN :
Missa Solemnis.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* - *SKL* 195.196)

(11) VERDI :
Messa da Requiem.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 35.006/7)

(12) A. HONEGGER :
Le Roi David.
(30/33 - *DUCRETET* - *mono DUC* 35.008/9)

(13) PRESTIGE DU CLAVECIN :
H. Purcell (Toccata en la majeur). - F. Couperin (Vingt-troisième ordre). - J.-Ph. Rameau (Les Tendres plaintes, les Niais de Sologne). - G.-F. Haendel (Suite n° 8 en fa mineur). - D. Scarlatti (Sonates n° 13 en si bémol majeur, n° 14 en si bémol majeur, n° 19 en ré majeur). - J.-S. Bach (Fantaisie en ut mineur BWV 906, Ricercar à 3 voix de l'« Offrande Musicale »).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* 139.122)

(14) BEETHOVEN :
33 Variations sur une Valse de Diabelli, op. 120.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono COLH* 64)

(15) BRAHMS :
Rapsodies op. 79, Intermezzos op. 118, Intermezzos et Rapsodies op. 119.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX* 30.304)

(16) BRAHMS :
Variations sur un thème de Paganini, Variations et fugue sur un thème de Haendel.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ.* - *VCA* 911)

(17) MOUSSORGSKY :
Les Tableaux d'une Exposition.
MENDELSSOHN :
Variations Sérieuses.
J. HAYDN :
Sonate n° 7 en ré majeur.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ. CVA* 904)

(18) LA MUSIQUE AMERICAINE DE PIANO AU XXe SIECLE :
Aaron Copland (Variations 1930). - Roger Sessions (Sonate n° 2, 1946). - Elliott Carter (Sonate, 1945-46).
(30/33 - *VALOIS* - *Grav. Univ.* - *MB* 755)

(19) HAENDEL :
Six Sonates pour violon et continuo, op. 1.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.389 *LY*)

(20) J.-S. BACH :
Quinze « Sinfonies » à trois voix, BWV 787 à 801.
J. HAYDN :
Trois Trios pour violon (baryton), alto et violoncelle.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *Grav. Univ.* - *LDX S* 78.361)

(21) HAENDEL :
Les 7 Concerti Grossi de l'op. 3.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *Grav. Univ.* - *LDX A* 78.366/7)

(22) G.-P. TELEMANN :
Concerto en ré majeur pour flûte et orchestre à cordes; Concerto en mi mineur pour hautbois et orchestre à cordes; Concerto en ré majeur pour trompette, 2 hautbois et continuo.
(30/33 - *COLUMBIA* - *Grav. Univ.* - *CCA* 1.060)

(23) MOZART :
Concertos pour piano et orchestre n° 5, K. 175, et n° 8 K. 246.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.351 *LY*)

(24) MOZART :
Concertos pour piano et orchestre n° 15, K. 450, et n° 16 K. 451.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.296 *LY*)

(25) MOZART :
Concerto pour piano et orchestre en ut majeur n° 21, K. 467.
Sonate pour piano en la mineur n° 8, K. 310.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX PM* 30.256)

(26) MOZART :
Concerto n° 4, K. 218 pour violon et orchestre.
MENDELSSOHN :
Concerto en mi mineur op. 64 pour violon et orchestre.
(30/33 - *V.S.M.* - *mono FALP PM* 30.257)

(27) MOZART :
Les deux Concertos pour flûte et orchestre, K. 313 et 314.
Andante pour flûte et orchestre, K. 315.
(30/33 - *TRIANON PATHE-MARCONI* - *mono TRX* 6.163)

(28) CONCERTOS ITALIENS :
V. Bellini (Concerto pour hautbois et orchestre en mi bémol majeur). - A. Salieri (Concerto pour flûte, hautbois et orchestre en ut majeur). - D. Cimarosa (Concerto pour hautbois et cordes en ut majeur). - G. Donizetti (Concertino pour cor anglais et orchestre en ut majeur).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* - 139.152)

(29) PAGANINI :
Les deux Concertos pour violon et orchestre.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.743 *LY*)

(30) DVORAK :
Concerto pour violoncelle et orchestre op. 104.
(30/33 - *IRAMAC* - *Grav. Univ.* - 6.515)

(31) M. RAVEL :
Concerto en sol majeur pour piano et orchestre.
C. DEBUSSY :
La plus que lente, Arabesques n° 1 et n° 2; Jardins sous la pluie.
D. MILHAUD :
Concerto pour piano et orchestre.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono COLC* 319)

(32) F. POULENC :
Aubade pour piano et 18 instruments; Concerto pour piano et orchestre.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ.* - *CVA* 917)

(33) ANDRES SEGOVIA, guitariste :
M. Castelnuovo-Tedesco (Concerto pour guitare et orchestre, Tarentelle en la mineur). - J. Turina (Fandanguillo). - F. Moreno-Torroba (Suite Castellana). - J.-G. Crespo (Nortena). - H. Villa-Lobos (deux Etudes).
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono FCX PM* 30.357)

(34) H. PURCELL :
Suites d'orchestre d'après : « Dioclétien ou la Prophétesse », « Abdelazer ou la Vengeance du Maure », « l'Epouse vertueuse », « le vieux Garçon ».
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 835.775 *LY*)

(35) MOZART :
Divertimento en ré majeur, K. 334.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* - 139.008)

(36) MOZART :
Trois Symphonies : n° 26, K. 184, n° 31 « la Parisienne », K. 297, n° 34 K. 338.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* - 139.159)

(37) WAGNER :
Les Maitres chanteurs : Ouverture. - Parsifal : Enchantement du Vendredi Saint. - Tannhaüser : Ouverture. - Lohengrin : Prélude de l'Acte I.
(30/33 - *PHILIPS* - *Grav. Univ.* - 131.005 *MSY*)

(38) J.-M. DAMASE :
Silk Rhapsodie, Trio pour flûte, hautbois et piano.
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STE* 70.312)

(39) M. CONSTANT :
24 Préludes pour orchestre.
S. NIGG :
Concerto pour violon et orchestre.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAM.* - *Grav. Univ.* - 139.171)

(40) M. CONSTANT :
Eloge de la Folie.
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.334)

(41) QUATRE CANTATES FRANÇAISES :
P. Courbois (Don Quichotte). - J. Bodin de M. Boismortier (l'Automne). - A. Campra (les Femmes). - J.-P. Rameau (Thétis).
(30/33 - *ERATO* - *Grav. Univ.* - *STU* 70.340)

(42) C. ORFF :
Carmina Burana.
(30/33 - *V.S.M.* - *Grav. Univ.* - *CAN* 162 *F*)

NOUVELLES ÉDITIONS



CHEVAIS - **ABECEDAIRE MUSICAL**

(1er livre de l'élève). 2 cahiers, chacun .... **3,40 F**

Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **31,74 F**

Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,**
Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.

Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile

---

CHEVAIS - **SOLFEGE SCOLAIRE**

2 volumes, chacun .... **6,00 F**

Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires**
par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.

Nombreux chants nouveaux français et étrangers.

Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.

Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire,

---

CHEVAIS - **JEUNE AFRIQUE CHANTE !**

Un cahier .... **5,40 F**

Deux disques 25 cm, 33 tours, l'un .... **24,00 F**

Adaptation de l'ABECEDAIRE MUSICAL pour les jeunes de l'Afrique d'expression française, par **M.-C. Mainé.**
Illustrations en couleurs de **G. Ploquin.**

J. JAMIN - **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

Un livre format poche 192 pages .... **6,50 F**

75 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique

Une Histoire de la Musique de grande diffusion. Très abondante **iconographie :** portraits, instruments, opéras dans les plus récentes présentations.

Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique**

LES INSTRUMENTS EN COULEURS

Collection de compositions originales en 4 couleurs, format 27×34,
papier premier choix, divisée en séries de 7 planches.

Chaque planche (1 instrument) .... **2,00 F**

Les mêmes en livrets sur papier glacé, pour Découpages Scolaires, avec explications de **H. Charnassé,** format 12×18, en une seule couleur.

Chaque livret contenant une série : Cordes, Bois, Cuivres, le livret .... **2,00 F**

Hors série : **Disposition habituelle de l'orchestre,** planche double format 34×53 .... **2,00 F**

La Percussion, planche double 34×53 en noir .... **4,00 F**

LES GRANDS DU JAZZ

Portraits de huit des plus célèbres solistes actuels de Jazz avec leur instrument,
planches en couleurs format 27×34 - **Photographies de J.-P. Leloir**

Louis Armstrong, trompette. - Art Blakey, batterie. - Ray Charles, orgue électrique. - John Coltrane, saxophone.
Duke Ellington, piano. - Lionel Hampton, vibraphone. - Charles Mingus, contrebasse. - Kid Ory, trombone.

Chaque portrait .... **2,00 F**

ALPHONSE LEDUC, Editeur, 175, rue St-Honoré - 073-12-80 - C.C.P. 11-98 PARIS

LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

12, avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e — C.C.P. PARIS 1360-14

Paul PITTION

LE

PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie - Solfège - Chant

Fascicule I	*Fascicule II*
20 leçons très simples	20 leçons simples
46 chants et exercices avec paroles	47 chants et canons

LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 années

à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.

— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re Année : classes de 6e — 2e Année : classes de 3e
3e Année classes de 4e — 4e Année : classes de 5e

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire).

LIVRE UNIQUE DE

DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves

Félicien WOLFF

Deux Cents Dictées Musicales

progressives, degré moyen

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques)
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques)

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

« *L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous*

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples.

Max PINCHARD

INTRODUCTION

A L'ART MUSICAL

Dans ces pages qui s'écartent résolument des histoires de la musique traditionnelles, l'auteur répond, sous une forme vivante et concrète, aux multiples problèmes posés par la connaissance de l'Art musical.

1. Son - Mélodie - Contrepoint et harmonie - Tonalité et modulation.
2. La voix - Les instruments de musique.
3. Esquisse d'une histoire des œuvres et des formes musicales.

Nouvelle édition refondue, présentation nouvelle.

1 volume .... 10.80 F

Paul PITTION

LA MUSIQUE

ET SON HISTOIRE

Les Musiciens - Les Œuvres - Les Epoques - Les Formes

TOME I

Des origines à Beethoven

1 Vol. avec 150 ex. musicaux, 8 pages hors-texte
1 Discographie mobile .... 18 F.

TOME II

Après Beethoven

48 illustrations, 212 exemples musicaux, discographie, index général. 1 fort volume 14 x x23 .... 30 F.

Cet ouvrage se présente comme une synthèse des connaissances actuelles de la Musique et de son Histoire, des origines à nos jours, illustrée par l'exemple et par l'image.

Paul DOURSON
Professeur diplômé de l'Etat
Lauréat du Centre de Préparation au C.A.E.M. de Paris

Mathilde TURPIN
Professeur diplômé de piano
Lauréate du Conservatoire National de Varsovie

ECOLE MODERNE DU PIANO

26 étapes vers un « *jeu naturel* »

★

« *Respecter, dans la mesure du possible, l'instinct pianistique naturel de l'élève et, au lieu d'abuser de la contrainte, diriger, canaliser cet instinct dans la bonne voie.* »

★

Enseignement complet correspondant aux deux premières années (les plus importantes) de la formation pianistique.

★

Aisance des mouvements - Articulation souple - Abandon de tout ce qui peut être source de crispation, de raideur. Mobilité des positions - Entraînement progressif au travail; jeu alterné d'une main, puis de l'autre, conduisant à une indépendance rapidement acquise.

★

Œuvres de : COUPERIN, PURCELL, HAENDEL, BACH, GRAUPNER, HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, MOUSSORGSKI, BELA BARTOK.

★

1 cahier 34 x 27 .... 25,00 F

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

PUBLICIVIT 3 BIS, RUE DE LA SABLIÈRE PARIS 14e Dépôt légal 2e trim. 1967 Directeur-Gérant : A. MUSSON